中国世界舞蹈文化

时事出版社

COAY Books

目录
Content

- 《中国世界舞蹈文化》前言（1）
- 《中国世界舞蹈文化》前言（2）
- 《中国世界舞蹈文化》前言（3）
- 第一节 原始舞蹈（1）
- 第一节 原始舞蹈（2）
- 第二节 夏商舞蹈（1）
- 第二节 夏商舞蹈（2）
- 第二节 夏商舞蹈（3）
- 第三节 祭祀中的巫和巫舞（1）
- 第三节 祭祀中的巫和巫舞（2）
- 第一节 周代歌舞风俗（1）
- 第一节 周代歌舞风俗（2）
- 第一节 周代歌舞风俗（3）
- 第二节 雅乐体系的确立（1）
- 第二节 雅乐体系的确立（2）
- 第三节 礼崩乐坏和诸子乐舞观（1）
- 第三节 礼崩乐坏和诸子乐舞观（2）
- 第四节 伎乐的兴盛
- 第一节 俗乐舞的兴盛（1）
- 第一节 俗乐舞的兴盛（2）
- 第二节 宫廷乐舞（1）
- 第二节 宫廷乐舞（2）
- 第一节 南北方乐舞的交流（1）
- 第一节 南北方乐舞的交流（2）
- 第一节 南北方乐舞的交流（3）
- 第二节 佛教和乐舞
- 第一节 万国来仪与乐部（1）
- 第一节 万国来仪与乐部（2）
- 第一节 万国来仪与乐部（3）
- 第一节 万国来仪与乐部（4）

- 第一节 万国来仪与乐部（5）
- 第一节 万国来仪与乐部（6）
- 第二节 艺术舞蹈（1）
- 第二节 艺术舞蹈（2）
- 第二节 艺术舞蹈（3）
- 第二节 艺术舞蹈（4）
- 第二节 艺术舞蹈（5）
- 第二节 艺术舞蹈（6）
- 第二节 艺术舞蹈（7）
- 第二节 艺术舞蹈（8）
- 第三节 民间舞蹈（1）
- 第三节 民间舞蹈（2）
- 第三节 民间舞蹈（3）
- 第三节 民间舞蹈（4）
- 第三节 民间舞蹈（5）
- 第一节 两宋的乐舞（1）
- 第一节 两宋的乐舞（2）
- 第一节 两宋的乐舞（3）
- 第一节 两宋的乐舞（4）
- 第一节 两宋的乐舞（5）
- 第二节 辽、西夏、金的舞蹈（1）
- 第二节 辽、西夏、金的舞蹈（2）
- 第二节 辽、西夏、金的舞蹈（3）
- 第二节 辽、西夏、金的舞蹈（4）
- 第一节 元代的歌舞（1）
- 第一节 元代的歌舞（2）
- 第一节 元代的歌舞（3）
- 第一节 元代的歌舞（4）
- 第一节 元代的歌舞（5）
- 第一节 元代的歌舞（6）
- 第二节 明清时代的舞蹈（1）
- 第二节 明清时代的舞蹈（2）
- 第二节 明清时代的舞蹈（3）
- 第二节 明清时代的舞蹈（4）
- 第二节 明清时代的舞蹈（5）
- 第二节 明清时代的舞蹈（6）

- 第二节 明清时代的舞蹈（7）
- 第二节 明清时代的舞蹈（8）

《中国世界舞蹈文化》前言（1）

一般说来，舞蹈是以韵律性的动作为主要表现手段的艺术形式，它以直观的方式表达着人类精神世界深处的情感和思想。《诗·大序》中曾有一段这样的文字："诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之。嗟叹之不足，故咏歌之。咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。"这段文字说出了人类情感表达的几个层次和程度，从说话、嗟叹、歌唱，一路发展到舞蹈，才真正达到足以表达的强度。舞蹈也正是以人类的肉身——最接近心灵的物质载体，直接、感性、真实地传达了地球灵物的生命状态。而在人与自然、人与社会、人与人之间的关系中，舞蹈不仅仅是传达情感的艺术样式，还承载了许多社会文化的功能，这无论是在古代社会还是在现代社会，它在社会中所扮演的基本角色并没有发生本质变化。

梳理中外舞蹈的历史就会发现，舞蹈不再是狭隘意义上的身体律动，而是文化历史的一个入口和载体，通过它可以了解不同时空中，人们的风俗、观念、生活内容和历史风云。在同样的公元计时中，各地纷呈的舞蹈种类以及产生它们的社会形态都构成通往历史和世界的有趣的人文景观。如同当代的传媒人通过镜头将探索的触角伸向世界一样，舞蹈在这里成为一枚探针。

在成熟的文明中，舞蹈以演艺的形态供人们娱乐有着非常悠久的历史，埃及、印度、中国无不如此。2000多年前，中国就已出现女乐这样一个独特的群体，专为贵族统治阶层歌舞享乐，甚至作为殉葬品与死去的权贵一起下葬，以保证他们在阴间世界的娱乐生活。随着观念的变化，人殉制度慢慢被废弃，改为由烧制的陶俑来代替活人，于是后世通过其中的舞俑看到了当时的舞姿，犹如千年的舞影闪烁。其他许多流传至今的文物上的舞蹈形象也是如此，为后人能够感受古代乐舞风采提供了灵光一现的可能。而女乐群体在绵延悠长的历史舞台上，演绎着不同时代、不同风格、不同种类的舞蹈，为殿堂里的艺术

发展留下了踪迹。在对舞蹈艺术水平的提高上，不乏王宫贵族、雅士文人的倾力相助，著名的如唐玄宗与杨贵妃，由于他们的参与，无论在人力、财力还是智力上，都给予舞蹈以极大的促进，这在后世明清文人与戏曲家班兴盛的关系上是一致的。同时，也可以看到舞蹈在古代社会中不仅仅是职业乐舞艺人的行为，也是社会生活中的重要组成部分。

《中国世界舞蹈文化》前言（2）

无独有偶，西欧芭蕾的发展如果没有法国国王路易十四的兴趣和扶持，恐怕就没有了后来发展的良好基础，他为芭蕾这个原本是宫廷娱乐的项目成为舞台明珠的转变功不可没。也由此，世人在将近四百年的时间里，领略到自文艺复兴之后艺术家们在这门艺术中所奉献的创造。在此前欧洲人的生活中，由于宗教教义的约束，时常出现人们因世俗娱乐活动与教会的冲突，而不管当时的社会舆论如何，都无法熄灭人们在舞蹈中所迸发出的快乐天性。芭蕾应当说是生长在欧洲文化土壤上的奇葩，它的血脉来自民间舞，却在后来的发展中自立门户独成体系。在20世纪进入现代社会后，艺术家们的观念随着社会环境的变化突破陈规，寻求新的艺术样式和创作途径，现代观念下的舞蹈应运而生，与芭蕾并行于世，更有相互吸纳交融的局面。

芭蕾的光焰往往容易让人忽略在世界其他地方拥有历史更为悠久的舞蹈文明，亚洲、非洲、美洲都有着丰富的文化传统，早期人类的舞蹈亦成为主要的组成部分。许多舞蹈至今因为社会形态的少变而仍然保留古韵。当然，也要看到在人类千百年间的发展中，不同地域、不同民族、不同文化间的交流也是一个重要潮流。尤其在美洲地区，印第安土著、欧洲移民、最初作为奴隶的非洲黑人共同构筑了当地的文化形态，舞蹈更是显示了其混血的魅力，以嘻哈为代表的乐舞文化正在引领全球的时尚风潮。虽然在近三百年的时间里，西欧强国由于经济和政治的原因有着文化上的优势，但却无法替代世界各地民间舞蹈自己的生命力。同时，值得注意的是，世界各地的舞蹈文化并非互不关联，舞蹈随着人类迁徙的足迹远涉重洋的例子也确曾有过。通过人种的DNA鉴定，美洲大陆的印第安人与东亚洲大陆的黄种人有着一致的祖缘关系，从现存南美文明的物质遗迹来看，尤其建筑和器物所体现出来的思维和审美，都证明这种论断，舞蹈也毫不例外成为其中的文化事项。这个“环太平洋文化圈”的事例，说明在各大不同的区域

内，都有各自文化圈的特点，这也是看待舞蹈文化的一个视野和眼光。

《中国世界舞蹈文化》前言（3）

中国民间舞蹈和世界各地的民间舞蹈一样，古代典籍虽然鲜有记载，但从现今所流传下来的各族舞蹈中都可以看到它们所属族群的迁徙历史、传说。同时，舞蹈在婚丧嫁娶等世俗生活中扮演着重要角色，在人生仪礼的仪式过程中举足轻重。在这些民间仪式中，与舞蹈息息相关的巫觋就是知识权力的所有者，只是在如今这个无神的时代，他们的地位已随历史远去，而他们曾经有过的显赫地位和辉煌历史，作为文化史中重要的印记让人们得以感念怀远。严格说来，舞蹈的历史并非信史，因为肢体动作倏忽转逝的特质，使我们对史上的那些舞蹈并不能够真正从形态上把握领略，仅仅通过器物、绘画等文物中的遗迹得以窥见一二片断，瞬间留影成为弥足珍贵的舞蹈记忆。当然，许多民间舞蹈正是在相对封闭的环境中，通过世代相传的方式，使远古的身体文化基因得以留存，让今人可以借助这些舞蹈遥想古代舞蹈的绝代风华。

本书正是基于以上舞蹈历史发展演变的图景和脉络将世界范围内的舞蹈材料做了一个汇总，对其的取舍也反映了将舞蹈放在历史文化环境中的眼光，使更多地人去了解既熟悉有陌生的舞蹈：它不仅仅是舞台上光鲜的娱乐，更是一个了解社会文化风俗的窗口。

编著者

2008年10月

第一节 原始舞蹈（1）

第一章 上古的舞蹈记忆

在中国上古时代，万物伊始，原始人类在洪荒中挣扎着努力生存。在生产力水平极低的当时，简单的手势和肢体动作被作为人与人之间沟通和情感交流的最初形式，在人类社会中扮演着重要的角色，并随着文明的演进逐渐具有独特的形态和神韵，形成后世风采各异的舞蹈。

第一节 原始舞蹈

从已发掘出的遗迹和留存的文献资料来看，在文字语言尚未出现的中国原始社会，身体及其姿势在原始人类交往当中是重要的信息表达手段，因此可以说，舞蹈从人类社会产生就已存在，并伴随着人类社会的发展而逐渐发展成熟。

原始舞蹈的形式从现存的文物中可见一斑。它们大都带有人类的原始情感诉求，如祈祷捕获动物维持生存的狩猎舞、渴望部族生生不息的图腾舞等。

一、舞蹈溯源

舞蹈作为人类社会一种古老的艺术形式，它究竟是从哪里来的?对于舞蹈的起源，中外学者有各种认识，如起源于游戏、巫术、性爱、劳动等等。从现在的原始文化遗迹中，有很多的舞蹈场面与生产劳动或与此有关的祈祷活动是紧密联系在一起的，这类舞蹈多是对某些生产过程的摹拟。所以，普遍认为舞蹈起源于劳动。

与早期人类生活密切相关的战争也是舞蹈起源的原因之一，它反映战争及与之有关的祈祷活动，这类舞蹈有军事训练和祭奠亡者的功能，主要表现战争厮杀、胜利、死亡等场面。同时，早期人类对自然界的认识尚未成熟，认为自然界中日、月、风、雨、山、河等事物充满神灵的意味，因此会通过身体的手段来对其进行祭拜，在这个过程中，舞蹈也就自然产生了。

第一节 原始舞蹈（2）

此外，在生产力和生活水平低下的社会里，人口增长会因为战争、灾难、疾病等原因而受到影响，死亡是随时面临的问题，因此对于生育和生殖的崇拜成为必然，人们通过舞蹈的方式来表达对氏族繁衍的愿望，与之相关的形象中有很多被夸大了的女性生殖器官，如丰满乳房、大腹等等都会在原始舞蹈的场面中出现。由此，舞蹈起源于生殖崇拜也成为有力学说。

实际上，舞蹈的起源不可能是一元的，因为社会生活许多方面都会涉及身体语言表达的问题，这就注定了舞蹈起源的多元化。

二、原始舞蹈

原始舞蹈形象目前仅能通过现存的一些文物如岩画、陶器等看到。这些舞蹈中的人物有的赤裸身体、涂面纹身，有的饰以兽皮、兽角、鸟羽和草裙等，到了后期才有服饰、舞具的出现。

原始舞蹈的动作，一类是根据其社会功能的不同而有所不同，有对战争场面的模仿，有对狩猎过程的模拟，或者模仿生活里的行为及鸟兽的某些动作；另一类是祀祭或宗教活动的场景，如许多人围圈儿跳舞。在这些舞蹈场景中，有时各类动作混杂，形态各异，有时动作整齐一致。

原始舞蹈的音乐，主要靠竹、木片、陶器等敲击性乐器伴奏，还有一些是靠人们踏地为节、呼号喊叫形成音响来伴奏，后来逐渐出现了箫之类的乐器，边吹边舞。此时的舞蹈没有舞与乐的明确界线，乐舞不分家是原始舞蹈极为普遍的形式。

由于人们对大自然的认识有限，会将动物、植物或其他自然物作为祖先和保护神来崇拜，祈求赐福或降灾，所以从出土文物和古代岩画上时常可以见到人面蛇身、鸟身人面、人面兽身的形象，这些形象也多与舞蹈相关。更多的内容将在后面第八章中具体介绍。

第二节 夏商舞蹈（1）

中国步入文明社会后，舞蹈开始以演艺的形态供人们娱乐，以满足贵族统治阶层歌舞享乐的需要。夏代和商代的出土文物已经有很多关于舞蹈场景的记载和展示。除此之外，由于历史悠久，在一些古籍中对于这一时期的舞蹈记载更多是充满了神话色彩。

一、传说中的夏代乐舞

传说中尧、舜、禹的时代，处于氏族公社末期，首领之间实行禅让制，这也成为后世美谈。

尧被立为帝的时候，命下属质创作乐舞，质模仿山林溪谷的天籁制作了乐歌，又用麋鹿的皮蒙在土缶上做成鼓来敲打，还击打石刀石斧，模仿天帝玉磬的声音，同时有百兽起舞，所谓“击石拊石，百兽率舞”（《尚书·益稷》）。

相传舜为帝时，有苗人不服，禹率兵征伐不胜，后来听了益的建议，没有用武力，而是歌舞了70天，所谓“诞敷文德，舞干羽于两阶”（《尚书·大禹谟》），执干（盾）执羽而舞，最终将苗人征服。后世创作了乐舞《韶》（又名《箫韶》）来歌颂舜的功德。《韶》原本是一种狩猎后欢庆胜利的歌舞，描写人们狩猎归来，向祖先献上猎获物并狂歌劲舞之时，有人披上兽皮，有人戴着鸟羽，模仿鸟兽的动作。在排箫声中，凤凰自天而降，舞蹈达到了高潮。所谓“箫韶九成，凤凰来仪”。

大禹治水是有名的传说，后世为了纪念他的功德，由皋陶作《夏龠》，以昭其功，此乐舞又名《大夏》。

到了夏启，进入了奴隶制时代，他把歌颂舜的《韶》作为个人享乐的乐舞，编造了“登天而窃以下用”的谎言。《竹书纪年》记载了夏启十年巡狩时，曾舞《九韶》于天穆之野。《山海经·海外西经》描绘了夏启观舞时的情景：“乘雨龙，云盖三层，左手执翳，右手操环，佩玉璜。”《墨子·非乐》中，不仅记载了夏启以《韶舞》作为个人享乐

之用，还提到他创制了《万舞》，“万人不可衣短褐，不可食糟糠。曰：食饮不美，面目颜色不足视也。衣服不美，身体从容不足观也。是以食必粱肉，衣必文绣。”从文中可推知跳《万舞》的舞人生活之侈靡。商代还有《万舞》流传。

夏的末代皇帝桀，较之夏启在娱乐和享受方面有过之而无不及。《管子·轻重甲》说：“昔者桀之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”《吕氏春秋·侈乐篇》：“夏桀、殷纣作为侈乐，大鼓、钟、磬、管箫之音，以钜为美，以众为观。”夏桀、殷纣都是史上有名的暴君和末世之君，他们的共同点就是痴迷乐舞享受，奴隶们不但是创造财富的劳动力，还出现了专门的乐舞人，成为舞蹈史上的早期职业舞人。

第二节 夏商舞蹈（2）

二、殷商的舞蹈

商民原居住于黄河下游，传说这个部落的始祖契，是由其母简狄吞食鸟卵而生，“天命玄鸟，降而生商”，传到14世，商汤灭夏。因第二代王盘庚迁都于殷（河南安阳西北），后称殷商。由于商代是神权统治时代，祭祀上帝和祖先都有乐舞。每逢田猎、疾病、农耕、祈雨，都要求神问卜，并把结果刻在龟甲或牛肩胛骨上。从甲骨文的记载看，舞蹈是祭祀中不可或缺的一部分，卜辞形象多为手中执牛尾而舞。甲骨文保存了商代祭祀舞蹈活动的真实记录。

传说汤时大旱七年不雨，汤乘着白马素车，身着布衣，头婴白茅，以自身为牺牲，祷于商的神社——桑林之野，而天降甘霖，获得大丰收，因此作《桑林》之乐，名《大濩》。甲骨文中有率字，即指《大濩》。《殷墟书契前编》卷一卜辞记载了商汤的后代问卜是否用《濩》祭祀商汤。可见《大濩》是祭祀商王朝创建者汤的乐舞。

到了商代后期，殷纣对宴乐的要求较之夏代更甚。乐舞奴隶不但数量增多，其技艺也日趋专业。《史记·殷本纪》称：“纣好酒淫乐，作新淫声，北里之舞，靡靡之音。大聚戏于沙丘。”布置酒池肉林为长夜之饮。但这些乐舞奴隶仍处于社会最低层，奴隶主可以任意买卖、馈赠，甚至处死、殉葬。现已发现的殷商奴隶主大墓中，常有精美的乐器、舞具和随之殉葬的乐舞奴隶尸骨，这正是生活在奴隶社会中女乐们悲惨命运的见证。

第二节 夏商舞蹈（3）

三、上古舞蹈的神话传说

我国古籍中，如《尚书》、《山海经》、《吕氏春秋》里有不少关于乐舞的传说记载。

传说中人首蛇身的伏羲、女娲是华夏的始祖。有关伏羲氏的舞蹈《扶来》（也做《凤来》）和歌曲《网罟》，是颂扬伏羲氏发明网罟，教民捕捉鸟兽的功绩。有关女娲的舞蹈《充乐》是歌颂她制定婚配、教民嫁娶的业绩。此外，还有关于阴康氏的舞蹈《大舞》，描写了他教育民众锻炼身体，以抗阴湿之病。葛天氏的舞蹈《广乐》，三人操牛尾而歌八阕（段），祈求五谷丰登、鸟兽繁殖。

传说中，炎帝是牛首人身，他也被传为是神农氏，关于他的乐舞《扶犁》，歌颂了他发明农业，教授民众播种五谷的功绩。据传，另一位重要的文明始祖黄帝在即位的时候，天上瑞云呈现，《云门》成为他们氏族的图腾舞蹈，也与五谷丰收有关系。

传说中，颛顼是伏羲的后裔，也是黄帝的孙子，在登上帝位的时候，听到四面八方的风声很好听，就命令部下飞龙仿效风声创作了乐舞《承云》，又令龙子之一的“猪龙婆”躺在地上，用尾巴敲打肚子而舞，用来祭祀天帝。传说黄帝的曾孙帝喾，也是一个有作为的君王，他命臣下咸黑创作歌曲《九招》、《六列》、《六英》，又命垂创制了鼙、鼓、钟、磬、笙、管、篪等乐器，吹打起来，十分动听，凤鸟锦雉随着乐声跳起舞来。帝喾很高兴，就用来歌颂上帝的功德。

这些传说多有乐舞是模仿天地自然创造出来的，和鸟兽、祭祀有关，在今天的民间依然广为流传。景颇族著名的节日祭祀歌舞“目脑纵歌”就与鸟的传说有关；壮族的铜鼓传说是老祖宗依照天上星辰的样子做的；纳西族东巴舞谱关于舞蹈起源的形象中就有海、大鹏、狮子、飞龙等事物。这些神话反映了原始歌舞和天地自然、飞禽走兽、氏族祖先及祭祀活动之间的密切联系。

第三节 祭祀中的巫和巫舞（1）

周代以前，中国文化具有浓烈的原始宗教气氛，巫官用占卜等巫术行为组织社会生活和政治生活，商民族的首领往往就是巫，他自封为神的代表，为祭祀时当然的主祭。

一、巫与舞蹈

从古至今，祭祀活动中都少不了歌舞活动，它是沟通人类与神灵世界的重要手段，而沟通人神的重要人物就是巫师，他们在古代社会不仅掌管祭祀，还是社会中文化权力的所有者。

《说文》中解释："巫，祝也，女能事无形以舞降神者也。"意思就是以舞蹈沟通人神的人。《周官·司巫》中也记载："若国大旱，则率巫而舞雩。"这些记载，不但说明了巫舞的存在，而且说明巫是一个职业。巫以舞通神、娱神，巫、舞同出一源。

巫原是由氏族领袖兼任的，他掌管祭祀占卜，求神福佐或去除不祥。传说中的夏禹不仅是治水的英雄，又是一个大巫。他在治水中两腿受病，走路迈不开步，只能碎步向前挪移，这种步法称为"禹步"，晋代葛洪《抱朴子》记载了两种"禹步"的跳法。

商朝的政治生活和社会生活都与宗教祭仪紧密联系在一起，如《礼记·表记》所云："殷人事神，率民以事鬼，先鬼而后礼。"因此，歌舞之风颇为兴盛，《墨子·非乐上》概括为"恒舞于宫，是谓巫风"。他们有着繁复而周密的祭祀仪式，巫师阶层享有很高的政治地位。商代开国的成汤在商代初年大旱不雨时，以自身为牺牲，祷雨于桑林，降下了大雨。还有《隶舞》也是商王亲自祭祀的舞蹈，跳这种舞时，手执牛尾，轮流传递，一面作盘旋的舞步。

至今残存在各地各民族的巫师，如汉族的神巫、神婆，羌族的端公，满族的萨满，壮族的师公，纳西族的东巴，景颇族的董萨等等，虽然所降的神灵不同，风俗各异，但他们的活动都不外乎祈福禳灾、降神驱鬼，与原始巫教有着直接或间接的关系。

第三节 祭祀中的巫和巫舞（2）

二、巫舞

民间的巫术祭祀活动普遍采取歌舞音乐的形式，因此产生和传承许多歌谣和神话传说。

巫舞在上古社会多与求雨有关，凡求雨必呼巫来舞，殷墟出土的甲骨文中多有记载。专门有一种求雨的舞叫“舞雩”，在《周礼·春官》的注疏中载：“若国大旱率巫而舞雩。”这种舞也要手执牛尾。求雨以后，如果天不降雨，就要把巫放在火里烧，甲骨文有“焌”字，就是指焚巫。这种祷雨祭，在春秋战国时代还有遗留。

传说始于伊耆氏时代的蜡祭，是一种在年终举行的祈祝丰收、酬谢神祇的祭典。蜡祭的神有8位，有神农氏、后稷、农夫神、井神、猫虎神、堤神、河道神、百谷神等与农事相关的神灵。蜡祭时，巫穿着黄衣黄冠唱祭歌，跳祭舞。举行蜡祭的这一天，成为农民休息娱乐的日子。在楚国祭神歌舞《九歌》中，神的形象是由巫觋扮演的，巫觋穿着彩衣翩翩起舞。祭坛上布置着琼花芳草、桂酒椒浆，主祭者身佩美玉，手持长剑，乐队五音合奏，拊鼓安歌。

汉代初年巫风仍然很盛，汉高祖常以巫祭祠天地山川。汉高祖曾令天下立灵星祠，祭祀灵星成为全国性祭祀活动。灵星是天田星，主谷。祭祀时跳灵星舞。舞者为童男16人，舞蹈动作是教民种田的劳动过程：除草、耕种、耘田、驱雀、舂簸等。汉代春旱求雨，祭共工，小儿舞8丈青龙。夏旱求雨，祭蚩尤，壮者舞7丈赤龙。秋旱求雨，祭少昊，鳏者舞9丈白龙。冬旱求雪，祭玄冥神，舞6丈黑龙。天涝淫雨不止，伐鼓而攻之以止雨。

《晋书》记载，晋时有人看到越地两个女巫（章丹、陈珠）的法事活动，不仅两人都有美色，服饰艳丽，而且舞步轻盈，模仿灵鬼的音容笑貌，舞袖翩翻，技巧很高。南朝陈后主的宠妃张丽华，也工于

巫舞，常在宫中聚集众女巫击鼓歌舞，名为祀神，事实上已是娱人的工具了。

大量巫舞一直流传到今天，在各民族传统舞蹈中几乎都能发现它们的踪迹。如北方民族的萨满舞蹈，藏族的苯教舞蹈，纳西族的东巴舞蹈，汉族的傩舞、跳神，壮族的师公舞，都由巫舞发展而来。随着人类宗教意识的成熟，原始巫术逐步衍化为有较固定仪规的原始宗教，舞蹈就成为宗教仪规的组成因素，这在我国各民族传统宗教发展过程中是一种普遍现象。

第一节 周代歌舞风俗（1）

第二章 周代舞蹈

周代从公元前1046年到前256年，共存在了790年，可分为东周和西周两个时期，其中东周又分为春秋和战国。

随着社会结构的变化与阶级的形成，西周时代，在宫廷形成了体现国家政治礼法并用于贵族教育的雅乐。在民间，通过《诗经》可以看到很多风俗当中的歌舞活动以及贵族宴享中的乐舞。

到了东周时代，各诸侯国盛行兼并，频繁的战争开始破坏旧制度，新的家族制度开始替代旧有的宗族制度，与之相联系的文化制度也受到挑战，秩序森严的雅乐体系崩溃瓦解。同时女乐及其舞蹈日趋成熟，在贵族阶层的生活中占据越来越重要的地位。

第一节 周代歌舞风俗

周代的歌舞风俗可从《诗经》和《楚辞》中略见一斑。它们是中国前秦时期重要的文学典籍，收录了当时社会各个阶层的诗歌作品，从内容和语言风格中可以了解当时的社会风俗、历史风貌及人民生活状况，其中包括歌舞活动。

一、《诗经》中的歌舞

《诗经》是我国第一部诗歌总集，共收入自西周初期至春秋中叶约五百年间的诗歌三百零五篇。最初称《诗》，被汉代儒者奉为经典，称为《诗经》。它的内容实际上是歌舞活动中的歌词，与古代音乐、舞蹈的关系密切。

《诗经》的编纂有很多种说法，有功归孔子的说法，也有一种说法是各诸侯国乐师搜集了民歌，以供周王了解政治和风俗的盛衰利弊。《诗经》的内容由“风”、“雅”、“颂”三部分组成。“风”就是各地歌谣、乐舞。“雅”是王畿之乐，这个地区周人称之为“夏”。“雅”和“夏”在古代是通用的。“雅”又有“正”的意思，当时把王

畿之乐舞看作是正声，因此周代人把正声叫做雅乐。“颂”是专门用于宗庙祭祀的乐舞。

在“风”中，有几首突出体现歌舞场面的诗词，从中可以看出歌舞者手持乐器、鸟羽在打击乐器的伴奏下歌唱起舞的场景：

《邶风·简兮》

简兮简兮，方将万舞。日之方中，在前上处。

硕人俁俁，公庭万舞。有力如虎，执辔如组。

左手执龠，右手秉翟。赫如渥赭，公言锡爵。

山有榛，隰有苓。云谁之思？西方美人。

彼美人兮，西方之人兮。

《陈风·宛丘》

子之汤兮，宛丘之上兮。洵有情兮，而无望兮。

坎其击鼓，宛丘之下。无冬无夏，值其鹭羽。

坎其击缶，宛丘之道。无冬无夏，值其鹭翿。

《王风·君子阳阳》

君子阳阳，左执簧，右招我由房，其乐只且！

君子陶陶，左执翿，右招我由敖，其乐只且！

第一节 周代歌舞风俗（2）

在“雅”中，也有许多与歌舞相关的诗词，其中两首表现宴饮场面的尤为突出：《小雅·伐木》描述在宴饮亲戚朋友的过程中以歌舞尽兴；《小雅·宾之初筵》则描述了宴饮整个过程中气氛的变化，先是中规中矩地进献饮酒，仪表举止温文尔雅，喝到高兴时开始发生变化，大嚷大叫并敲击餐具，歌舞的姿态也不像先前那样，威仪感尽失，洋相百出。

《小雅·伐木》

伐木丁丁，鸟鸣嘤嘤。出自幽谷，迁于乔木。嘤其鸣矣，求其友声。

相彼鸟矣，犹求友声，矧伊人矣，不求友生？神之听之，终和且平。

伐木许许，酾酒有藇。既有肥羜，以速诸父。宁适不来，微我弗顾。

于粲洒扫，陈馈八簋。既有肥牡，以速诸舅。宁适不来，微我有咎。

伐木于阪，酾酒有衍。笾豆有践，兄弟无远。民之失德，干糇以愆。

有酒湑我，无酒酤我。坎坎鼓我，蹲蹲舞我。迨我暇矣，饮此湑矣。

《小雅·宾之初筵》

宾之初筵，左右秩秩。笾豆有楚，殽核维旅。酒既和旨，饮酒孔偕。

钟鼓既设，举酬逸逸。大侯既抗，弓矢斯张。射夫既同，献尔发功。

发彼有的，以祈尔爵。

钥舞笙鼓，乐既和奏。烝衎烈祖，以洽百礼。百礼既至，有壬有林。

锡尔纯嘏，子孙其湛。其湛曰乐，各奏尔能。宾载手仇，室人入又。

酌彼康爵，以奏尔时。

宾之初筵，温温其恭。其未醉止，威仪反反。曰既醉止，威仪幡幡。

舍其坐迁，屡舞仙仙。其未醉止，威仪抑抑。曰既醉止，威仪怭怭。

是曰既醉，不知其秩。

宾既醉止，载号载呶。乱我笾豆，屡舞僛僛。是曰既醉，不知其邮。

侧弁之俄，屡舞傞傞。既醉而出，并受其福。醉而不出，是谓伐德。

饮酒孔嘉，维其令仪。

凡此饮酒，或醉或否。既立之监，或佐之史。彼醉不臧，不醉反耻。

式勿从谓，无俾大怠。匪言勿言，匪由勿语。由醉之言，俾出童羖。

第一节 周代歌舞风俗（3）

三爵不识，矧敢多又。

“颂”一般是在郊庙祭祀场合所用的歌舞颂词，仪式感很强，为了表现威仪，人数众多，场面宏大，节奏缓慢，不具有观赏舞蹈的美感。

《鲁颂·閟宫》

……秋而载尝，夏而楅衡。白牡骍刚，牺尊将将。毛炰胾羹，笾豆大房；万舞洋洋，孝孙有庆。俾尔炽而昌，俾尔寿而臧。保彼东方，鲁邦是常。

二、楚辞中的歌舞

楚国虽然臣服周朝，但在当时来说却是偏远荒蛮之地。楚地土著濮、越、巴、蛮等部落民族有着自己丰厚的文化，他们信奉巫鬼，生性浪漫，原始祭祀风尚浓郁，与之相关的朝廷和民间乐舞非常发达。战国后期，在这些歌舞仪式活动中的歌词发展成熟，后世称之为楚辞。在广义上，它指具有楚国地方特色的诗赋，其乐调、语言、名物都不同于中原地区。在狭义上，它专指汉代刘向所辑录的以《离骚》、《九歌》等为代表的诗歌总集。

《九歌》是一组具有浓郁民间色彩的祭神乐舞，原是流传于江南楚地的民间祭歌，后经屈原对其过于俚俗之处加以改定，而保留下来，共11篇，每篇祭一神：“东皇太一”（至尊天神）、“云中君”（云神丰隆，又名屏翳）、“湘君”、“湘夫人”（湘水之神，亦有人认为是舜妃娥皇、女英）、“大司命”（寿命之神）、“少司命”（子嗣之神）、“东君”（太阳神）、“河伯”（河神）、“山鬼”（山神），《国殇》（阵亡将士之魂，即人鬼）。《国殇》在《九歌》中是比较特殊的，它通过对死者的赞颂来达到祭祀人鬼的目的。最末一篇《礼魂》，其意思是“礼成”，为通用的送神曲。闻一多认为，《九歌》是专祭东皇太一的，其余九位神、鬼皆是陪衬，是为了取悦东皇太一

的，因此这九首诗歌为娱神曲。除去首尾两章（即《东皇太一》和《礼魂》）为迎、送神曲外，“九歌”之名得自中间九篇娱神曲。

《九歌》祭仪中的迎神，主要采取以感情相招感的方式：如果是女神，则以男巫招之；如果是男神，则以女巫招之。由于以吟咏爱情的方式来招徕祭祀对象，所以它显得真挚缠绵，语言优美，在楚辞中显得轻灵妙曼。整个《九歌》就是一个仪式过程，巫通过身体语言传达诸多信息，代表了楚地古代的歌舞文化。

第二节 雅乐体系的确立（1）

周代的统治阶级已经充分认识到乐舞在政治生活中的作用，因而制定出礼乐制度。政治伦理色彩很强的礼乐文化成了西周文化的主流，中国社会进入到以礼乐为标志的文明阶段。

一、制礼作乐和六大舞

周朝实行分封制，确立了嫡长子继承制，由此而构建了中国社会新型的政治结构和经济关系。武王死后，周公摄政七年，开始了“制礼作乐”，不但使各种典章、礼仪制度逐渐完备，而且在天命之外，特别发展了尊祖崇德的观念。礼乐制度来自于前代的丧祭之礼、乡饮酒之礼等等，但它的精神实质则是通过对祖先的崇拜加强对血缘秩序的自觉认同，目的在于维护社会等级制度，其核心是以德为主的伦理观念。

为了贯彻这种礼乐制度的实施，周王室整理了前代遗存的乐舞，包括黄帝的乐舞《云门》（又称《云门大卷》、《咸池》和《承云》）、唐尧的乐舞《大章》（又名《大咸》）、虞舜的乐舞《大韶》、夏禹的乐舞《大夏》（又称《夏龠》）、商汤的乐舞《大濩》及周武王的乐舞《大武》，总称为六大舞（也称六代舞），用于祭祀，并设立了庞大的乐舞机构“大司乐”。这一部分乐舞就是所谓的雅乐，在此后的几千年封建社会历史中虽然几经兴衰，但始终居于正统地位。

前面五种在夏商乐舞中已做过介绍。周乐《大武》是武王伐纣胜利后由周公创编的，内容就是表现武王克商的丰功伟业。据春秋时孔子所见，这个乐舞开始先有一段长长的鼓声作引子，舞者（战士）持兵器待命，接着是六段舞蹈：第一段舞队由北边上场，这是描写出兵的情形；第二段表现灭了商朝；第三段继续向南进军；第四段表现平定南部边疆；第五段舞队分列，表示周公、召公的分疆治理；第六段舞队重新集合，列队向武王致敬。整个舞蹈具有很强的叙事性。

周公将这六部乐舞集中、整理、规范成一个整体，作为国家的礼制，用于祭祀、庆典等活动，并对它们的演出仪制、祭祀对象、服饰道具、乐歌宫调和舞者身份、演出场合都做了明确的规定。

第二节 雅乐体系的确立（2）

六大舞分为“文”、“武”两类，前四舞属文舞，《大武》等属武舞。文舞持龠（似笛的管乐器）、翟（鸟羽）而舞，故又称龠翟舞；武舞持干（盾牌）、戚（斧钺）而舞，又称干戚舞。两类乐舞的划分，与舞蹈的内容形式有一定联系，但主要以受祭帝王得天下的手段的不同来进行，所谓“以文德得天下的作文舞，以武功得天下的作武舞”，这一定例一直贯穿到以后历朝历代的封建帝制。

在不同的场合演奏不同的乐舞，胜利凯旋时奏《凯乐》；宴享宾客，表演《四裔乐》、《散乐》；举行射仪时跳《弓矢舞》。在所有的祭仪场合中，一方面强调受命于天的神圣性，另一方面强调等级区分的尊严。西周的礼乐制度是奴隶社会政治文明的重大创造，集周以前古代舞蹈之大成。

二、贵族教育和六小舞

从西周时期开始，朝廷建立了学宫制度，贵族子弟开始学习“六艺”：“一曰五礼，二曰六乐，三曰五射，四曰五驭，五曰六书，六曰九数。”（《周礼·地官》）即礼、乐、射、御、书、数等方面的教育。贵族子弟大豆13岁入学，循序渐进，先学习音乐、朗诵诗和六小舞。15岁开始学习射箭、驾车和舞《象》。20岁时学习各种仪礼和六大舞（也称六代舞）。

在举行大祭时，由大司乐率领着贵族子弟跳六代舞。除此之外，六小舞也是教育贵族子弟的重要内容。六小舞包括：羽舞，执白色羽毛而舞；皇舞，将羽毛覆于头部，肩上披翠羽；干舞，执盾牌而舞；人舞，徒手而舞；《帗舞》，执长柄饰五彩丝绸的舞具而舞；旄舞，手执牦牛尾装饰的旗帜而舞。这些舞蹈分别祭祀日月星辰、四望、社稷、山川等。

周代乐师的任务就是“掌国学之政，以教国子小舞”。这些贵族子弟多大年龄学什么舞、什么身份学什么舞、何人负责教授、何时组织

会考、对不用功者如何笞罚、对成绩优异者怎样封官加爵等，都有细致严密的规定。

第三节 礼崩乐坏和诸子乐舞观（1）

到了春秋战国时期，周王室日渐衰落，诸侯争做霸主，礼乐制度已无法维护，奴隶社会的历史大厦已面临土崩瓦解之势。

一、礼崩乐坏

春秋时期，随着各诸侯国力量的壮大，周天子的权威逐渐衰落，由分封制度奠定的政治关系也遭到破坏。诸侯国之间相互攻伐，争夺土地，历史就在争霸拉锯战中向前发展。春秋晚期，宗法分封制度基本已经瓦解，政权从周王、诸侯、卿大夫、陪臣逐层下移。在这种政治环境下，西周时期确立的礼乐制度也逐渐松懈。礼崩乐坏就是这一时期典章制度受到冲击的社会表现。

关于礼崩乐坏，孔子曾经对季氏说过一句有名的话："八佾舞于庭，是可忍，孰不可忍也！"（《论语·八佾》）。季氏是春秋末期鲁国的新兴地主阶级贵族，他不把国君放在眼里，打破老规矩，用了设置为64人的大型乐舞，这相当于天子的待遇。以当时的礼乐制度来看，在用人规模上是天子八佾（八人为一行，叫一佾，八佾是八八六十四人），诸侯六佾（四十八人），卿、大夫四佾（三十二人）。季氏僭越礼乐制度的行为引起孔子极大不满。

从另外一个方面看，礼乐制度的衰落不仅仅是社会外部的变化，还有礼乐本身的问题。魏文侯曾对子夏说："吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。"（《礼记·乐记》）从这句话可以看出，魏文侯每次欣赏雅乐就止不住要打瞌睡，再往后，齐宣王一听到雅乐这个名称，就吓得变颜变色。可见"雅正之声"已不得人心。

二、诸子乐舞观

春秋末期社会秩序开始崩溃，贵族和平民之间的士阶层得到迅速发展，他们在战国时代发展成为一个自由流动的群体。他们批评时弊，阐述有关社会、人生的观点，并通过传授、论辩等方式，形成各自的理论体系，从而形成了儒、墨、道、阴阳、名、法等诸子学说，

产生了许多杰出的哲学家、思想家，形成了“百家争鸣”的局面。其中，儒家、道家、墨家对乐舞均有各自鲜明的观点。

1儒家乐舞观

孔子是儒家的代表人物，他对乐舞的认识奠定了儒家乐舞观的基础。礼规定了社会中贵贱尊卑的等级差异，乐则在等级社会中发挥调和的作用。礼、乐协调配合，就能保持社会安定，达到统治者“揖让而治天下”的政治目标。

儒家认为乐舞是一种道德实践，可以疏导和节制人的性情，由此成就品德，完善人格，因此，孔子说：“兴于诗，立于礼，成于乐。”（《论语·泰伯》）在儒家的乐舞学说中，强调了礼乐互为表里、相互为用的教化功能，强调了乐舞在人之内心修养方面的陶冶作用。

第三节 礼崩乐坏和诸子乐舞观（2）

《论语·八佾》记下了孔子对文舞代表作《大韶》和武舞代表作《大武》的评论，他认为：《韶》舞，“尽美也，又尽善也”，而《武》舞，“尽美也，未尽善也。”两者都是美的，但显然对武舞的思想内容的“未尽善”，是持保留态度的。因为武王伐纣虽属正义之师，但宣扬的毕竟是武力，这在主张仁义礼治的儒学看来，就不合尽善的政治理念。孔子之后，“尽善尽美”就成了儒家学派对乐舞最具代表性的观点。他在论述《诗经》时说：“诗三百，一言以蔽之，曰思无邪。”他提倡“温柔敦厚”，不赞成过分放纵自己的情感，而是强调“乐而不淫，哀而不伤”，这也成为儒家对艺术的基本观点。

2、道家乐舞观

道家学派以自然为人类理想的极至，认为天地自然不但隐含着至上的真理，同时也显现了“大美”。文艺的目的应该通过对自然的领悟和回归，以达成对“万物之理”的体认和对现实人生的超越。道家推崇人的自然性情，认为只有真性情才有价值。

道家将“平淡”看作是自然性情的极至。《老子》云：“道之出口，淡乎其无味。”《庄子·刻意》云：“淡然无极而众美从之。”因为宇宙自然是以其无目的性来成就整个世界的，所以，只有平平淡淡，才能接近“道”的本体——“无”。自然的另一层含义是老子所谓的“大巧若拙”，认为艺术创造的极至是要在外在形式上达到不露人工的痕迹，要显出天然朴素的风格，“朴素而天下莫能与之争美”（《庄子·天道》）。

但道家从根本上强调清净无为，所谓“五色令人目盲，五音令人耳聋”，就反映了乐舞让人迷失本性的根本观点。

3、墨家乐舞观

以墨子为代表的墨家则站在劳动者的立场上完全反对乐舞。针对当时的统治阶级奢糜铺张，无限制地习演礼乐，以及为追求官能享受

而大肆组织歌舞表演的社会状况，墨子提出了“非乐论”。

墨子认为，制造乐器必然厚敛于民，乐舞演出必然运用大量青壮年男女，会影响生产。而乐舞者不仅不劳动，还需“食粱肉，衣文绣”，从而进一步加重人民负担。同时，乐舞欣赏必废君子听治、贱人从事。

墨子“非乐论”还针对以孔子为代表的儒家所鼓吹的礼乐。儒家所鼓吹的“乐”是与祭祀和典礼所用之“礼”相匹配的。这样的礼乐是统治阶级分清上下尊卑关系的礼仪服务，愈来愈繁复，不断增加繁文缛节。因此，他在《非儒》中指责儒家：“繁饰礼乐以淫人”、“盛容修饰以蛊世，弦歌鼓舞以聚徒”、“其乐逾繁，其治逾寡”。总之，墨家从根本上反对乐舞行为。

第四节 伎乐的兴盛

伎乐舞蹈由专职的乐工舞伎表演，所表演的是供人观赏的娱乐性舞蹈，代表了我国古代舞蹈的艺术高度，而且事实上在很长一段历史时期内居于乐舞的主流地位，但它一直受到社会的歧视，表演这类舞蹈的伎工被鄙视为杂户、贱民，而处于被奴役、受压迫的地位。

到周代，女乐活动更加普遍。东周时的礼崩乐坏、周王室的政治势力衰微是一方面原因，但在审美领域里，与雅乐相对立的女乐（与古乐相对又称“新乐”）的兴起，也起到了重要作用。当时，女乐倡优已遍及诸侯后宫，占据了表演舞台的中心。

西施是春秋时代著名的宫廷舞人。越王勾践为复仇使用美人计，把西施送给好色的吴王夫差。夫差得西施后，终日沉溺在歌舞和酒色之中，不理朝政。据记载，为了给西施表演《响屧舞》，夫差在御花园的一条长廊中，命人把廊挖空，放进大缸，上面铺木板，取名“响屧廊”。西施脚穿木屐、裙系小铃，在舞动脚步和腰肢时，发出“铮铮嗒嗒”的回声和“叮叮当当”的铃响，别有一番迷人的风味。吴王为西施所迷，荒废了政务。越王勾践趁机发兵打败了吴国，夫差被迫自杀。

战国时代，还有两个著名舞人——旋娟与提嫫。据《拾遗记》载：在燕昭王即位的第二年（公元前310年），她们从广延国被献给燕昭王。旋娟和提嫫容颜美丽，舞姿轻盈飘逸，身体柔软可卷曲“入怀袖也”，并且，她们在铺有四、五寸厚的香屑上舞蹈，竟“弥日无迹”，这种描写当然有夸张的成分。她们表演了三个舞蹈《萦尘》、《集羽》、《旋怀》。

第一节 俗乐舞的兴盛（1）

第三章 秦汉时期的舞蹈

秦汉建立并逐渐巩固了中央集权的封建社会，汉初休养生息的政策使国力渐增，出现“文景之治”和汉武帝时期的鼎盛局面。汉初的统治者对内削弱旧贵族的割据势力，对外和亲安抚，汉族的封建经济和文化影响了周边地区，而边境各族文化也丰富了中原文化，构成当时的文化景观。

第一节 俗乐舞的兴盛

汉代乐舞是一个广收并蓄、融合众技的时代，舞蹈受杂技、幻术、角抵、俳优的影响向高难度发展，丰富了传情达意的手段，扩大了舞蹈的表现能力。

一、角抵百戏

秦代已有了乐府，秦二世曾在甘泉宫“作角抵俳优之观”。汉代为了政治上的需要，还演出大角抵招待外国宾客。角抵不断发展变化，内容日趋丰富，后来称为百戏。

秦代讲武为角抵戏，把民间流传的角抵戏引入宫廷。角抵原是两个人角力以强弱定胜负的技艺表演，当时的艺人力图用角抵的技艺去表现生活故事。这样就促使角抵向戏剧转化，成为角抵戏。角抵戏《东海黄公》演的是秦朝末年，一个能施法术的黄公到东海去降服白虎，可惜法术失灵，自己被虎所杀的故事。表演中的两个人，都有与扮演对象相适应的装扮，黄公头裹红绸，身佩赤金刀，白虎是人装成的虎形。《东海黄公》这个故事在表演中已有人物、情节、冲突、结局，不属于两两相角、以力的强弱裁定胜负的角抵竞技，而是衍化为表演既定故事内容的戏剧表演。另一出《总会仙倡》有虎、豹假形，有神人、仙女，是巫舞的进一步发展。

角抵戏到汉代就成为乐舞杂技节目中的一部分，也就是百戏中的一员。百戏中，杂技类的有：找鼎、寻橦、跳丸、走索、倒立、冲

狭、车上缘杆、顶竿等；幻术类的有吞刀、吐火、易牛马头等；武打类的有弄剑、刀舞、对打等；假形舞蹈有鱼龙漫延、戏狮、舞巨兽、耍大雀等；舞蹈类的有巾舞、长袖舞、盘鼓舞、建鼓舞；歌舞戏类的有《东海黄公》、《总会仙倡》等。南北朝后称百戏为“散乐”。唐代和北宋时百戏也十分流行，北宋汴梁（今河南开封）每逢节日，举行歌舞百戏盛会。元代以后，百戏节目有所发展，内容更加丰富多彩，只是后来百戏这个词逐渐少用。

第一节 俗乐舞的兴盛（2）

汉代的“百戏”又称散乐，与宫廷中的“雅乐”相对应。汉武帝时，设置乐府，收集巷陌歌谣，推动乐舞的发展。丝绸之路的开辟，又促进了中原与西域的文化交流和各民族的艺术融合。汉武帝为了展示国家的富庶广大，在元封三年（公元前108年）的春天，举办了盛大的宴会和赏赐典礼。在宴会进行中，演出了百戏乐舞节目，还有外国杂技艺术家献技，安息（古波斯）国王的使者带来了黎轩（即今埃及亚历山大港）的幻术表演家，表演了吞刀、吐火、屠人、截马的魔术节目。这些活动吸引西域诸国结好汉室，以达到共同对付强敌匈奴的外交目的。这种年年增添内容的杂技汇演大会，持续演出达64年之久，直到汉元帝初元五年（公元前43年）才停止。

二、俗乐舞

汉代初年，高祖刘邦取得政权，返回故乡沛县时，感慨万分，就唱起舞歌《大风》：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！”同时，他喜好民间的楚声、楚舞，后来把俗乐舞用于宫廷祭祀。汉武帝扩大了“乐府”机构，大力采集民间乐舞，记录了吴、楚、燕、齐、郑各地歌诗300多篇，乐府中的乐工舞人有800余名。

汉高祖刘邦在平定三秦时，曾招募住在巴郡渝水之间的巴人为前锋，巴人英勇善战，他们那种“巴师勇锐，歌舞以凌”的气势和战斗力，赢得了汉高祖的喜爱，每胜也必击鼓歌舞以示庆祝，刘邦对他们的舞蹈非常喜爱，名为巴渝舞。以后引进宫廷，成为达官贵人家中宴享娱乐的节目。巴渝舞的基本形式是“执仗而舞”，是手执兵器的武舞，舞时合着鼓的节奏。班固《汉书》载：“巴渝鼓员，三十六人。”这是宫廷燕乐的巴渝舞。征伐战场上的巴渝舞，有多少人战斗，就有多少人歌舞，在阵前拼杀者，执盾挺戈，大声呼呵，后面伴奏者，则击鼓顿足，以增威势，这就是史书所说的“前歌后舞”。司马相如在《子虚赋》中这样描绘巴渝舞的壮观场面：“千人唱，万人和，山

陵为之震动，山谷为之荡波。”为了“耀武观兵”，朝廷接待“四夷使者”，便常常表演巴渝舞。巴渝舞历经魏、晋、南北朝，至唐代，虽曾数易其名，仍盛演不衰，唐以后，便在宫廷中销声匿迹，名不见经传了。

俗乐舞中，除了汉代当时的民间舞外，还有很多前代留下来的散乐，如巾舞、拂舞、鞞舞、铎舞等等。此外，在汉画像砖石中，保留了大量舞蹈形象，如盘鼓舞、长袖舞等，从中可以看到汉代舞蹈“罗衣从风，长袖交横”的飘逸舞姿，以及“浮腾累跪，跗蹋摩跌”的高超技巧。这些都将在第八章中具体介绍。

第二节 宫廷乐舞（1）

汉代是伎乐大发展的时期。汉代作为我国舞蹈史上的一大高峰，主要就表现在伎乐的繁荣上。同时，张骞出使西域，沟通了中原与西域的文化，为乐舞的交流繁荣打下伏笔。

一、“以舞相属”和宫廷社交

《鸿门宴》的故事是众人皆知的，“项庄舞剑，意在沛公”说明了当时在宴饮时有舞剑助兴的风俗。此外，还有在席间模仿“沐猴”、“狗斗”，也就是学猴子洗澡和狗打架的滑稽表演。

汉唐时代，士大夫在宴饮时，除了即兴歌舞外，还有一种颇重礼仪的社交舞蹈，这便是“以舞相属”的形式。

“以舞相属”要求前一人舞罢，顺邀另一人起舞，即为属。属者，邀请之意也。当时，宴会中一般是主人先舞相属，客人再舞回报。这种交谊舞，有严格的礼仪规矩，姿态仪容都很有讲究，否则就是失礼。如果主人邀请，而客人不以舞为报，往往结下冤仇。据《后汉书·蔡邕传》记载：蔡邕被贬得免回京，五原太守王智为他饯行，席间王智先起舞属蔡邕，蔡邕不为报，惹怒了王智，蔡邕也拂袖而去，终因得罪权贵，蔡邕竟不能再回京城。

二、伎乐舞蹈的发展

汉代歌舞之风极盛，宫廷里设有“黄门工倡”，即宫中的乐工、舞人。达官贵族之家多蓄养歌舞伎人，当时称为“倡”或“歌舞者”。汉昭帝始元六年（前81年），由朝廷主持召开了一次关于盐铁国营和酒类专卖的辩论会，其中有不少情况涉及到风俗民情与舞蹈艺术生活，如说达官贵人家中蓄养家伎歌舞娱乐：“中山素女抚流徵于堂上，鸣鼓《巴俞》于堂下。”“今富有者钟鼓五乐，歌儿数曹；中者鸣竽调瑟，郑舞赵讴。”“今富者，祈名岳，望山川，椎牛击鼓，戏倡舞象。”（《盐铁论·刺权》）这里已谈到倡优扮演的各种形象，豪门贵戚纵情声色犬马，竞相夸示。在《汉书·孝元皇后传》中也有这样的记

载："王侯群弟，争相奢侈……后廷姬妾，各数十人，僮奴以千百数，罗钟磬，舞郑女，作倡优，狗马驰逐。"

汉代宫廷女乐和富贵家中的"舞姬"都有极高的表演艺术，汉高祖的宠姬戚夫人善为楚舞，汉武帝的宠姬李夫人和汉成帝皇后赵飞燕的技艺都很高超，传为艺坊佳话。

汉代另一位登上后妃宝座的女伎是汉武帝时的李夫人。她出身于故倡之家，哥哥是著名的音乐家李延年。传说李延年有一次在武帝酒宴前表演，且舞且歌："北方有佳人，绝世而独立，一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得。"武帝听后问道：世上难道真有这样的绝色佳人吗？平阳公主告诉他：李延年的妹妹就是这样一位"妙丽善舞"的女子。于是一位倡家之女，一跃而贵为夫人，在历史上留下了她传奇般的名字和事迹。

第二节 宫廷乐舞（2）

从乐舞伎人走向后妃宝座的还有赵飞燕。赵飞燕原名宜主，长大成人后，父死家败，便与妹妹合德流落首都长安，后辗转到阳阿公主家当婢女。宜主暗下功夫，刻苦钻研歌舞技术，由于她舞姿特别轻盈，故改名为赵飞燕。汉成帝在一次微服出宫时，到阳阿公主家，见赵飞燕舞艺超群，极为赞赏。于是召她入宫，封为婕妤，后又封为皇后。她之所以能得汉成帝宠幸，主要依凭的就是她“善行气术”，有出神入化的舞技，她“身轻若燕，能作掌上舞”。一次，赵飞燕在太液池瀛洲高榭表演歌舞《归风》、《送远》之曲，舞兴正酣，忽然大风骤起，赵飞燕扬袖纵身飘舞，好似将乘风飞去。成帝急呼左右拉住赵飞燕。成帝为赵飞燕特制了一个水晶盘，命宫人托盘，让飞燕在盘上起舞，倍增飘逸轻盈之美。赵飞燕还擅走一种特别的舞步“禹步”，走起来“若人手执花枝，颤颤然”。虽然赵飞燕被封为皇后，但由于出身微贱，在统治集团中，势单力薄。成帝一死，哀帝即位，不久哀帝死，平帝即位，便将她废为庶人，逼其自杀身死。

虽然一些乐舞艺人登上了后妃宝座，但她们的结局并不圆满。同时，大部分乐伎仍处于奴隶地位，任人生杀予夺，无起码的人身自由。乐舞伎的卑贱地位，在整个封建社会都是没有根本性改变的。汉代社会已不再用生人殉葬而代之以俑，因而汉墓中有大量乐舞俑和乐舞画像砖石出土。

东汉末，挟天子以令诸侯的曹操，“好音乐，倡优在侧，常以日达夕。”（《三国志·魏志》）他在邺城（今河北临漳县西南）修建了铜雀台，台上养有专供侍宴观赏的乐舞伎。曹操死后，这些伎人就遵照遗命，幽锁铜雀台处，每月初一、十五向他的灵位呈献歌舞。

三、乐舞交流

中华民族古老的乐舞文化，是在各族乐舞文化不断交流融合中形成的。这种交流，夏代已有了，《竹书纪年》载：“少康即位，方夷来

宾，献其乐舞。”“后发即位，元年，再保庸会于上池，诸夷入舞。”周代的六代舞也是各族乐舞的集中和交流。当然，当时的诸夷是相对当时的边界疆土而言。

秦汉之际西域乐舞传入中原。汉初，宫中已有《于阗乐》。汉武帝派张骞通西域，传入《摩诃兜勒》之曲，协律都尉李延年因胡乐更造新声二十八解，在接受外来乐舞影响下，加以创造发展。班固《东都赋》描写了汉代四夷乐舞齐集洛阳表演的盛况，有东夷的《矛舞》，西南夷的《羽舞》，西夷的《戟舞》和北夷的《干舞》。东汉灵帝好胡乐胡舞，京都贵戚皆相效尤。在汉画像石上有胡人表演杂技、幻术和鼓舞的形象。汉代的《盘鼓舞》，把中原的优美典雅和西域的热烈奔放相交融，形成了汉代舞蹈审美的特征。

第一节 南北方乐舞的交流（1）

第四章 魏晋南北朝的舞蹈

魏晋南北朝是中国历史上战乱频繁、政权林立的时期，北方许多少数民族入主中原，带来了他们的文化。南北朝时，原北方的统治者向江南迁移，北方则归匈奴、羯、氐、羌、鲜卑等少数民族统治。由于南北两地统治者的风俗习尚、文化娱乐生活迥异，其乐舞的风格和特色也截然不同。

第一节 南北方乐舞的交流

随着三国鼎立局势的结束，北方汉族政权的南迁，将中原的乐舞带到了江南，北方的杂舞与南方的荆楚西声相结合产生了新的乐舞品种，也就是《清商乐》。同时北方少数民族入主中原，也带了他们的乐舞，与中原原有的舞蹈相结合，形成后来北方地区的舞蹈特色。

一、汉族的清商乐

三国时代，曹操统治的北方，杂技百戏仍盛行不衰，“鱼龙曼衍，弄马倒骑”，曹操死后，其陵墓铜雀台的歌舞即是《清商乐》的开端，是来自民间经宫廷加工整理的乐舞。曹丕称帝建立魏国（220年）后设立了“清商署”。此后，随着东晋南迁，一部分乐舞吸收了“江南吴歌”、“荆楚西声”，这是清商乐进入江南后的明显变化。总之，魏晋、南朝的汉族俗乐总称之为《清商乐》。

1□北方的杂舞

杂舞是魏晋南北朝创作类舞蹈的总称，杂舞中有前代遗留下来的《明君》、《圣主》，均由鞞舞发展而来，《公莫舞》则由巾舞发展而来。此外，还有根据民间流传的舞蹈创作的《杯盘舞》、《拂舞》等。

西晋石崇在洛阳建金谷园，养蓄众多舞伎，恒舞于室，其中舞得最好的是绿珠，石崇作《明君舞》，绿珠扮演明君（即昭君），《明君舞》其后也归入《清商乐》中。晋太康时流行的《杯盘舞》（又称

《晋世宁》，祝愿晋世得到安宁），舞者用手接住杯盘，反复而舞。晋人谢尚的《鸲鹆舞》是模仿鸟的舞蹈，他在大庭广众之下，舞起来屈伸俯仰，旁若无人。南京西岗出土的西晋鸟兽人物瓷罐，很多鸟类聚于罐顶，造型美丽，下面有似带面具的男舞人，扬起长袖和吸腿起舞。

第一节 南北方乐舞的交流（2）

魏晋文人崇尚清谈，褒衣博带，手执麈尾扇。他们常怀有人生无常、及时行乐的人生观，喜爱轻盈飘逸、抒情宛转之美，这在一定程度上影响了当时的舞风。东晋顾恺之所绘的“洛神赋”中，洛神修颈细腰，手执麈尾扇，飘带萦绕，凌波微步，罗袜生尘，正是这一时期审美的典范。另一幅是一男子立于饰有羽葆流苏的双鼓前，手执一双鼓棰正在演奏。河西走廊的酒泉丁家闸魏、晋墓出土的《燕居行乐图》也有中原舞风，舞伎头戴花冠，手持便面（即扇子）起舞，显得轻盈洒脱。

2□南方的吴歌

吴国的乐舞也相当繁盛，西晋武帝平吴之后，收纳乐伎3000人，足见吴国歌舞伎人人数之多和歌舞之盛。特别是吴国的末代皇帝孙皓所作的《白纻舞》一直盛行不衰，很多诗歌都曾赞美过这个舞蹈。

《白纻舞》

白纻舞最早出现于三国时期的吴国，舞伎着江南白纻制成的舞衣，质轻如云，色洁如银，广袖长裙。晋《白纻舞歌》：“轻躯徐起何洋洋，高举两手白鹄翔。”《白纻舞》后收入清商乐一直留传到隋唐。到了晋代，白纻舞逐渐受到封建贵族的喜爱，以至南北朝的齐代和梁代以来，已经成为宫廷豪族的常备娱乐节目，表演极为频繁。白纻舞衣不仅质地轻软，而且袖子很长。这种长袖最能体现白纻舞舞蹈动作的特点。舞女双手举起，长袖飘曳生姿，形成各种轻盈的姿态。

在表演白纻舞时，往往有声乐和器乐伴奏。晋代张华的《白纻舞歌诗》有“齐倡献舞赵女歌”的诗句，南朝齐代鲍照的《白纻歌》有“秦筝赵瑟挟笙竽”的诗句，正说明在统管交响、轻歌流唱之际，舞女翩翩起舞的场景。南朝梁代沈约，曾经奉梁武帝之命写成《四时白纻歌》，分为《春白纻》、《夏白纻》、《秋白纻》、《冬白纻》、

《夜白纻》五章。表演《四时白纻歌》时，通常为五个舞女集体起舞，表演结束后，这些舞女还要向观赏表演的王公贵族进酒。

第一节 南北方乐舞的交流（3）

因为白纻舞是在劳动中产生的，而且先在民间流传，所以早期风格清新。晋代以后，白纻舞进入了宫廷豪门，受到绮靡奢华的贵族风尚的熏染，变得妖艳起来，这时舞女已经不穿素雅的白纻舞衣，而穿起带有各种花纹图案的丝织舞服，全身还佩饰着珠翠，连舞鞋上也缀有明珠。

《玉树后庭花》

南朝陈后主好歌舞，自己创制了《玉树后庭花》，这个乐舞可谓南朝最著名的宫廷女乐歌舞。陈后主让后宫上千的宫女在艳词的配伴下翩翩起舞，柔曼淫靡。后来陈后主成了亡国之君，这个乐舞也成为亡国之音的代表。这个舞蹈传到唐代时，人们借以慨叹历史兴衰和国家运势，曲调多了深沉哀婉的意味，舞蹈的风格也徐缓深沉起来。

二、北朝的乐舞交流

从十六国混战时期到北魏统一中国北部，约100多年时间里，汉、魏传统乐舞日趋衰落，而西域乐舞逐渐东来，学习胡舞已成风气，遂开隋唐乐部之先河，隋大业年间的《九部乐》中，西域乐部占有6部，也就是说，隋唐乐部中的诸多乐舞，是在南北朝时期的文化交流中积累下来的。北方高句丽舞蹈已甚繁荣，辽宁集安高句丽墓壁画在舞史上占重要地位。

中原和西域乐舞交流的另一成果，产生于北朝的征战时代。西晋丧乱，关中人士纷纷避难凉州，带去了汉魏传统乐舞。氐族吕光和匈奴族沮渠蒙逊把平西域获得的《龟兹乐》与传于凉州的中原旧乐相合，产生了新型乐舞《西凉乐》，甘肃敦煌是西凉国都，敦煌石窟壁画记录了《西凉乐舞》的风貌。

出自中亚的《柘枝舞》，流传到宋代还盛行不衰。宋代的《柘枝舞》与中原的大曲歌舞形式相融合，改变了胡舞的原貌，发展成一种

新的民族舞蹈形式。《柘枝舞》可算是继汉代《盘鼓舞》、北朝《西凉乐》之后又一中西乐舞结合的典型产儿。

第二节 佛教和乐舞

佛教乐舞源于印度的“无遮大会”。无遮，即谓佛法平等，宽容无阻，不分贵贱，众民皆能参与。“无遮大会”历时七十五天，有盛大的歌舞戏剧演出。南北朝时传入中国，梁武帝是个热衷佛教事业的皇帝，不仅搞“无遮大会”，还举行“盂兰盆会”。梁代三朝设乐，共有歌舞、百戏四十九项。

佛教活动对中国舞蹈艺术的发展曾起过重大的作用，至今还在举行的香会、走会、花会等庙会活动，即来源于佛教的“行像”仪式。行像原是纪念佛祖释加牟尼诞辰（农历四月八日）的群众性活动，起自印度，随佛教传入我国。行像时，把佛像安置在装饰华丽的车辇上，在仪仗鼓吹的导引下，按照一定的路线，在街道巡行，接受众人的瞻仰和香花供奉。行像队伍中，一般伴有乐舞杂戏的演出。南北朝时，我国北方地区已盛行此项活动，凡遇神节或佛庆，许多寺院都有伎艺表演，除了音乐活动频繁外，还有大规模的乐舞。除行像外，当时寺庙中还有在各种法事、斋日活动中表演的乐舞。《隋书·音乐志》载：南朝笃敬佛法的梁武帝登基之后，就创造新的乐曲，还亲自为其中三首曲子写了歌词，又令大臣沈约作了三首，命乐队演奏。又制作了《善哉》、《大乐》、《天道》、《灭过恶》、《断苦轮》等弘扬佛法的十乐，称之为“正乐”。另外还有“法乐童子伎”、“童子倚歌梵呗”，每逢盛大的佛事活动就进行演出。正是在笃信佛教的统治者倡导下，佛教歌舞愈演愈盛。南齐惠太子制“法乐梵舞”。北魏洛阳名刹景乐寺“至于六斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神”。（《洛阳伽蓝记》）致使那些得以入寺观看的人都以为进了天堂。

据《洛阳伽蓝记》记载：洛阳长秋寺，四月四日行像。“辟邪狮子导引其前。吞刀吐火，腾骤一面彩幢上索，诡谲不常。奇伎异服，冠于都市。”景明寺，八月节，“京师诸像皆来此寺”，“梵乐法音，聒动

天地，百戏腾骧，所在骈此。”景乐尼寺，“至于大斋，常设女乐。歌声绕梁，舞袖徐转，丝竹咳亮，皆妙入神……召诸音乐，呈伎寺内，奇禽怪兽，舞忭殿庭，飞空幻惑，世所未睹。”宗圣寺里，“妙伎杂乐，亚于刘腾，城东士女多来此寺观看也。”在这些盛大的乐舞表演中，节目既有印度佛教梵音及梵音的汉化形式，又有民间的百戏、幻术和杂耍。这种活动，把当地所有的歌舞技艺汇集一起，争奇斗胜，年年举行，很多民俗舞蹈就随着宗教习俗活动而保存下来。寺庙中的歌舞演出活动，唐代依然盛行。寺庙戏场对我国剧场艺术的发展起着重大的推动作用。

正是由于佛教在南北朝和唐代的兴盛，以及它在后世的流传，使得历代佛教造像的工作持续不断，有大量作品留存至今，石窟壁画上面的乐舞形象传达了当时的文化信息，成为后世了解历史的一个窗口。

第一节 万国来仪与乐部（1）

第五章 隋唐时期的舞蹈

隋代统一中国后，只经历了短短30年的时间，但它继承、保存了魏、晋、南北朝以来的乐舞传统。唐代为中华乐舞史上的黄金时代。唐朝建立后，社会经济出现了高度繁荣和发展。唐朝实行开拓性的开放政策，出现了民族大融合，海上和陆路丝绸之路更加畅通，疆域更加扩大，从而吸引了世界各国的人们。日本、朝鲜、天竺、大食、波斯诸国，来中国落户的人员不下百万家。陕西乾陵36宾王像，便是唐代与西域各国及国内各民族之间良好关系的见证。在唐代，中国已成为世界上经济和文化最发达的大国，乐舞因之得到更进一步的发展。

乐舞在唐代风行的盛况，几乎渗透到社会生活的各个方面。上自帝王贵戚、文臣武将，下至平民百姓、乐工歌伎，大凡祀神、朝会、宴饮、娱乐，都有乐舞活动。

第一节 万国来仪与乐部

到了唐代，乐舞制度逐渐确立，舞蹈性质划分完成，皇家职业乐舞机构设置规范，舞蹈剧目的数量、种类、艺术风格的广泛性和成熟程度，以及舞蹈表演水平和阵容都体现了唐代帝国的风度。

一、从《七部乐》到《十部乐》

隋朝结束南北朝分裂混战的局面，于开皇初年制礼作乐，设立了七部乐，其基础是来自魏晋三百多年来汉族传统的和外国传入的各种乐舞。《隋书·音乐志》载："始开皇初，定令置七部乐。一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，八曰文康伎。"又载："大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕以为九部乐。"即隋炀帝大业年中期（公元605—618年）制定《清乐》、《西凉乐》、《龟兹乐》、《天竺乐》、《康国乐》、《疏勒乐》、《安国乐》、《高丽乐》、《礼毕》为《九部乐》，较之《七部乐》增加了《康国乐》和《疏勒

乐》，将《清商乐》列为第一部，将《国伎》改名《西凉乐》，又将《文康伎》改名《礼毕》（此处“伎”即“乐”）。

唐代继承了《九部乐》，并且宫廷乐制舞制依旧。唐太宗贞观十一年（公元637年）废除《礼毕》（即《七部乐》中《文康伎》，此舞为纪念晋人庾亮的假面舞，其死后谥号文康，故得舞名《文康伎》）。贞观十四年（公元640年）创制《燕乐》，列为唐代《九部乐》之首。继而因统一高昌国（今新疆吐鲁番一带），于贞观十六年（公元642年）加奏《高昌乐》。至此完备了《十部乐》。

从这些乐舞的传入地区可以看出，大多来自古西域，这和唐时丝绸之路的繁盛是分不开的。这些乐舞不仅供宴享娱乐，也有显示国威的典礼仪式意义。

第一节 万国来仪与乐部（2）

《燕乐》

这一乐部内容是歌颂当时的统治者和国家的兴盛。“十四年（贞观）有景云见、河水清，张文收采古朱雁、天马之义，制景云河清歌，名曰‘燕乐’，奏之管弦，为诸乐之首，元会第一奏者是也。”（《旧唐书·音乐志》），又“景云见，河水清”乃“祥瑞之兆”，因而朝臣作曲歌颂祝福。此乐分4部舞用12人：《景云乐》即上述《景云河清歌》之舞，以庆贺祥瑞，舞者8人；《破阵乐》和《庆善乐》旨在歌颂唐太宗的武功文德，舞者各4人；《承天乐》宣扬皇帝是受天命而统治天下。至唐代晚期，4部乐舞仅存《景云乐》，其他3部失传。

《清乐》

亦称《清商乐》。“清商乐者，南朝旧乐也，永嘉之乱，五都沦覆，遗声旧制散，南，梁之间，南朝文物，号为最盛，人谣国俗，亦世有新声。后魏孝文、宣武，用师淮汉，收其所获南音，谓之清商乐。隋平陈，因置清商署，总谓之清乐。”（《旧唐书·音乐志》）又有，“清乐者，九代之遗声，其始即相和三调是也，并汉魏以来旧曲，其辞皆古及魏三祖所作也。苻坚灭凉得之，传于前后二秦。王僧虔论三调歌曰：今之清商，实出铜雀，魏氏三祖，风流可怀，京洛（魏晋）相尚，江左（南朝）弥重，而情变听改，稍慢冷落，十数年间，亡者将半。”（《乐府诗集》）由此可知，清商乐主要是汉、魏、两晋及南北朝以来长期流传民间，而后被宫廷采用的中原传统乐舞。大致源流如下：曹魏皇帝好诗赋，依清商三调填作新诗，“被之管弦，皆成乐章”，并设女乐机构“清商署”，至西晋宫廷依然保留。

东晋南迁，此汉族传统民间乐舞吸收南方地区的“江南吴歌”和“荆楚西声”，这就是盛行南朝各代的更为丰富的清商乐。北朝由于孝文帝的军事扩张，获得江左所传的中原旧曲和江南民间乐舞，亦是清商乐。隋文帝统一中国，将清商乐整理润色，置于乐舞机构，用于九部

乐。至唐代武则天时，《清商乐》部分失传，尚存63曲，著名舞蹈有《白纻舞》、《前溪舞》、《铎舞》、《公莫舞》（即《巾舞》）、《巴渝舞》、《明君舞》、《鞞舞》、《拂舞》等。

《西凉乐》

西凉是与东晋对峙的北方16国之一，位于今甘肃西北部，是中原通往西域的要道。“西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦凉伎。魏太武即平河西得之，谓之西凉乐。至（北）魏（北）周之际，遂谓国伎。”（《隋书·音乐志》）“西凉乐者，后魏平沮渠氏所得也。晋、宋末，中原丧乱，张轨据有河西，苻秦通凉州，旋复隔绝。其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。”（《旧唐书·音乐志》）由此可知，西凉乐是龟兹乐舞与中原乐舞结合而成，后来曾被改称《国伎》，其中有舞曲于阗佛曲，舞容不可考。

第一节 万国来仪与乐部（3）

《天竺乐》

天竺，古国名，今印度。“天竺者，起于张重华据有凉州，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉，歌曲有沙石疆，舞曲有天曲。”（《隋书·音乐志》）《天竺乐》即古印度乐舞。前凉张重华据有凉州时（公元346—353年），就有天竺男伎进入中国，“后其国王子为沙门而来游，又传其方音。”（《旧唐书·音乐志》）天竺国王子以出家人身份来中国游历，才真正传播了《天竺乐》。其舞容可参考敦煌壁画，由于印度佛教的传入，体现宗教艺术的伎乐天舞者形象必然具有浓厚的印度风格。

《高丽乐》

高丽，古国名，今朝鲜境内。“宋氏（南朝刘宋）有高丽、百济伎乐，魏平拓跋亦得之而未具，周师灭齐，二国献其乐，……”（《旧唐书·音乐志》）可知，《高丽乐》作为古代朝鲜的乐舞在十六国时期，汉人冯拓所建立的政权——北燕（公元409—436年）就已传入。公元577年，北周灭北齐，高丽、百济曾派遣使者到长安献乐。其歌曲有芝栖，舞曲有歌芝栖。《高丽乐》在唐代广为流传，除艺伎表演外，一些达官也能为之。李白作诗《高句丽》曰：“金花折风帽，白马小迟回。翩翩舞广袖，似鸟海东来。”说明其长袖宽展的舞容。“高丽乐，……唐武太后时，尚有二十五曲，今唯能一曲，衣服亦浸衰败，失其本风。”（《通典》）可见晚唐时，《高丽乐》在中原已趋衰落。

《龟兹乐》

龟兹，今新疆库车一带。“龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原后获之，其声多变易。至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等凡三部。开皇中，其器大盛于闾，时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管。新声奇变，朝改暮易，持其音伎，佑炫于王公之间，举时刍相慕尚。”（《隋书·

音乐志》）可见，《龟兹乐》约在公元384年后凉主吕光进入甘州、凉州一带时便传入中原。至北魏逐渐盛行，北齐、北周传人更多。隋朝流行的龟兹乐有三种："西国龟兹"从字义上看，是指由西域龟兹国传入，较为纯正的龟兹乐；"齐朝龟兹"是指从北齐传来具有鲜卑特色的龟兹乐；"土龟兹"指传入中原很久被汉化的龟兹乐。在此基础上，经隋朝音乐家改编创新，很受欢迎。到了唐代，龟兹乐已无上述区别，传播甚广。《坐部伎》、《立部伎》中许多舞曲都具龟兹风格，"自破阵乐以下（包括《大定乐》、《盛寿乐》、《光盛乐》）皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷，……自长寿乐以下（包括《天授乐》、《鸟歌万岁乐》）皆用龟兹乐，舞人皆着靴。"（《旧唐书·音乐志》）由此足见宫廷燕乐中西合璧的特点。《十部乐》中的《龟兹乐》舞用4人。

第一节 万国来仪与乐部（4）

《安国乐》

安国，今乌兹别克斯坦布哈拉一带。“疏勒、安国……起自后魏冯氏通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。安国歌曲有附萨单时，舞曲有末奚，解曲有居和祗。”（《隋书·音乐志》）可见《安国乐》是在公元436年北魏太武帝通西域时传入中原的。舞容不可考。

《疏勒乐》

疏勒，今新疆喀什噶尔及疏勒一带。与《安国乐》一起由北魏太武帝通西域时传入中原。“疏勒歌曲有亢利死让乐，舞曲有远服，解曲有盐曲。”（《隋书·音乐志》）

《康国乐》

康国，今乌兹别克斯坦的撒马尔罕一带。“康国起自周武帝娉北狄为后，得其所获西戎伎，因其声。歌曲有战殿农正和，舞曲有贺兰钵鼻始、末溪波地、前拔地惠地等四曲。”（《隋书·音乐志》）北狄，即南北朝时突厥。公元５８６年，北周武帝娶突厥女子阿史那氏为皇后，《康国乐》便随其入中原。又，“康国乐，舞二人，舞急转如风，俗谓之胡旋。”（《旧唐书·音乐志》）另外，周武帝娶后时，“西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安，胡儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。”（《旧唐书·音乐志》）这说明，龟兹、疏勒、安国诸乐由于陪送出嫁的原因，没有间断流传的步伐。

《高昌乐》

高昌，今新疆吐鲁番一带。“太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。武帝娉皇后于北狄，得其所获康国，龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟、石，取周官制以陈之。”（《隋书·音乐志》）又，“西魏与高昌通，始有高昌伎。太宗平高昌尽受其乐。”（《旧唐书·音乐志》）说明早在南北朝时期，高昌乐舞就因为与西魏的交往而入中原，直到公元642年，即唐

太宗统一高昌以后二年，《高昌乐》加入《九部乐》，遂成《十部乐》。《十部乐》中的《高昌乐》舞用2人。

上述十部乐除《燕乐》为唐代新创乐舞，《清商》为中原传统乐舞，其他乐部均为兄弟民族和外国传入的，都保留了浓郁的民族风格和地方特色。

二、《坐部伎》和《立部伎》

唐高祖登极之后，宴享沿袭隋朝旧制，用九部之乐，其后分为立、坐二部。堂上坐奏的叫坐部伎，在室内厅堂演出，规模较小，表演人数少，最多12人，最少3人，其舞蹈比较精致，艺术性较高。堂下立奏的叫立部伎，在室外广场庭院演出，规模大，表演人数多，多至180人，最少有64人，其舞蹈讲究排场，气势宏伟，有鲜明的政治内容。此后，代宗和德宗（公元763—804年）时，杂技进入《立部伎》中，白居易在一首诗中有这样的描述："立部伎，鼓笛喧，舞双剑，跳七丸，嬉巨索，掉长竿……"这里所列的全为杂技节目。

第一节 万国来仪与乐部（5）

《立部伎》

立部伎有安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐八部。

《安乐》是根据北周武帝宇文邕平北齐时所作的一部乐舞——《城舞》改编而成。此舞“行列方阵象城郭”，风格突出，舞蹈姿势和动律有羌胡舞蹈的影响，乃兽面武舞，舞者80人。

《太平乐》亦称《五方狮子舞》，其规模宏大，表演者身披假狮皮装扮成5种颜色的狮子，各立一方，作出俯仰姿态，表现驯狎情态，有2人持绳秉拂作戏弄状，且140人歌唱太平乐，足见此舞气势宏大。

狮子在汉代由西域传入，魏晋就有戏虾鱼狮子的“象人”。耍狮子作为“百戏”中的杂耍直至唐代独立出来。“狮舞”成为大型乐舞节目，在民间也依然流行。在唐代，狮子舞在新疆是很盛行的。由于起初到京城长安的“狮子郎”(舞狮人)都是龟兹人，并且表演的舞蹈音乐都具有龟兹特点，所以在《乐府杂录》中，就把狮子舞列入在《龟兹部》中。唐玄宗时，龟兹狮子舞(即五方狮子舞)在宫廷里的演出场面很大。皇帝常常组织盛大的狮子舞会，并亲自做导演。

《破阵乐》又名《七德舞》，是《立部伎》、《坐部伎》中最著名的舞蹈，根据《秦王破阵乐》编制而成，歌颂唐太宗武功。《秦王破阵乐》是李世民未作皇帝时民间创作的歌谣，在其征伐四方即位后，宴群臣奏此曲。李世民后又命绘《破阵乐图》，舞者120人照图排练成乐舞《破阵乐》，具有战斗气息和粗犷气势。《破阵乐》后改名《七德舞》，高宗显庆元年（公元656年），又改为《神功破阵乐》，成为用于祭祀的武舞。至玄宗时（公元713—公元756年），则是“发扬蹈厉，声韵慷慨”的乐舞，保持了初创时期的特色。

《庆善乐》又名《九功舞》。在贞观六年，唐太宗回诞生地——庆善宫，他作诗被以管弦，做成《功成庆善之曲》，音乐具有西凉乐

风格，舞蹈安徐闲雅，由64个儿童表演。唐高宗麟德二年，《庆善乐》被用作祭祀的文舞，舞者执拂，到武则天临朝时就不用了。《破阵乐》和《庆善乐》从两个方面反映了唐太宗的统治思想，即：以武功取政权，以文德治天下。

《大定乐》又称《一戎大定乐》，出自《破阵乐》，是唐高宗时为了表彰他的武功鼓舞士气而作。舞者140人，披甲执（矛）而舞，歌《八纮同轨》。没有多少创造性。

《上元乐》是唐高宗时所作，歌颂高宗文德。舞者180人，穿五色的画云衣，以象元气，所以叫《上元乐》，富有道教色彩。和《破阵乐》、《庆善乐》一样，后来修入雅乐，用于郊庙祭祀。

《圣寿乐》是唐高宗及武后（则天）时以组字形式编排的舞蹈。舞者140人，戴金铜冠，穿五色画衣，运用舞蹈队形及姿态的变化，摆出“圣超千古，道泰百王，皇帝万岁，宝祚弥昌”16个字，虽然舞蹈本身艺术性不高，却能看出编排水平。开元十一年所制的《圣寿乐》是唐玄宗时代对字舞的发展，舞者内穿五色彩绣衣服，必要的时候“转身换衣”，“作字如画”。由于队形变化繁难，首尾的舞人都是选自宫中宜春院的内人，领舞更是内人中的高手。

第一节 万国来仪与乐部（6）

《光圣乐》是唐玄宗时所作。舞者80人，带着鸟冠，穿着舞彩画衣。舞蹈组织结构和动作姿态像《上元乐》和《圣寿乐》，它的主题是歌颂玄宗杀了韦后，取得统治地位。

《坐部伎》

坐部伎有燕乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万寿乐、龙池乐、破阵乐六部。

《坐部伎》的《燕乐》来自唐初《十部乐》的《燕乐》，经过一百多年，发展增删成为4部小型乐舞。除原有的《景云乐》外，又增加了《庆善乐》、《破阵乐》和《承天乐》。其表演人数及服饰规定如下：《景云乐》，舞者8人，花锦袍，五色绫裤，云冠，乌皮鞋；《庆善乐》，舞者4人，大袖紫绫袍，丝布裤，假发髻；《破阵乐》，舞者4人，红绫袍，锦衿裱，红绫裤；《承乐天》，舞者4人，紫袍，进德冠并铜带。4部乐舞规模不大，适宜于室内演出欣赏。《庆善乐》和《破阵乐》都是从《立部伎》中的同名乐舞改编而来。这4部乐舞都是歌功颂德之作。

《天授乐》是武则天天授年（公元690年）时所作，舞者4人，穿五彩画衣，戴凤冠。武则天前后执政21年，公元690年她自称皇帝，改国号为周，改元为天授，乐舞名由此而来，暗含她执政是由天命所授。

《鸟歌万岁乐》是武则天时所作。当时宫中养的鸟能学人说话，常喊“万岁”，认为是吉兆，于是编制此舞。舞者3人，穿红色大袖衣服，头戴鸲鹆鸟冠。

《龙池乐》是唐玄宗时所编制。李隆基还未做皇帝时，曾住在隆庆坊，后来这个宅子里有泉水涌出，慢慢变成大池子，里面可以划船。他做皇帝以后，水更大了，弥漫数里，当时有人认为这是吉兆。于是，作《龙池乐》并配上舞蹈，舞者12人，头戴莲花冠，穿五彩纱

云衣，领舞者拿着莲花。音乐是去掉钟磬的雅乐，曲调优雅，舞姿也柔美。

《小破阵乐》是唐玄宗根据《立部伎》中《破阵乐》改编而成，舞者4人，穿金甲胄，服装华丽耀眼，却失去原作的雄伟壮观。可见，《坐部伎》中包括两组《破阵乐》：一是玄宗所作的《小破阵乐》；二是《燕乐》部中的《破阵乐》，为贞观年间所制。

第二节 艺术舞蹈（1）

用于宴享娱乐的燕乐歌舞标志着唐代乐舞文化的高峰，其形式品种之丰富，技艺之高超，队伍之庞大，以及在社会上流传的普遍与深入，都可以说是空前绝后的。

在唐代乐舞的发展中，唐玄宗起到举足轻重的作用，他极嗜俗乐，善羯鼓，厌琴瑟。唐朝盛时，隶属宫廷乐舞机构太常寺和鼓吹署的乐人、音声人、太常乐户子弟等乐工舞伎总数有数万人。开元二年，唐玄宗把演出燕乐的伎工从太常寺分离出来设立了内教坊，又在长安、洛阳两地设置了四处外教坊。另外，宫中还设有梨园，特选的人才三百名，由玄宗亲自参予培训排练，人称“梨园弟子”。据《教坊记》载，玄宗所作《圣寿乐》乃“舞衣襟皆各绣一大窠，皆随其衣本色。制纯缦衫，下才及带，若短汗衫者以笼之，所以绣窠也。舞人初出乐次，皆是缦衣。舞至第二叠，相聚场中，即于众中从领上抽去笼衫，各内怀中。观者忽见众女咸文绣炳焕，莫不惊异。”无论从舞服的鲜丽、舞姿的富于变化，还是舞蹈的效果看，都具有很高的观赏性。

唐代伎乐以其惊人的创造力在当时社会生活中造成了广泛的影响，以致在唐代各种文艺作品——诗歌、传奇、绘画、雕刻中留下了光彩照人的形象。

一、“健舞”和“软舞”

1□健舞

《剑器》

《剑器》是唐代著名的“健舞”之一，由民间武术逐渐发展而成。一般为女子戎装独舞，也有军士集体群舞。早在春秋时期，孔子弟子子路就着戎装在孔子面前舞剑。楚汉相争时，鸿门宴上“项庄舞剑，意在沛公”。至唐代，更有裴将军的剑舞与李白诗歌、张旭草书并称“三绝”，他“走马如飞，左旋右转，掷剑入云，高数十丈，若电光下射。

引手执鞘承之，剑透室而入。观者数千百人，无不惊栗。”（见《太平广记》所引《独异志》）

杜甫一首《观公孙大娘弟子舞剑器行》，生动写出了著名舞伎公孙大娘表演的情景：

昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。

观者如山色沮丧，天地为之久低昂。

燿如翌射九日落，矫如群帝骖龙翔。

来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。

公孙大娘的影响不止于观众席中，《明皇杂录》载：“上(玄宗)素晓音律。时有公孙大娘者，善舞剑，能为邻里曲、裴将军满堂势、西河剑器浑脱，遗妍妙，皆冠绝于时。”可见她善舞多套《剑器》，使得“往者吴人张旭，善书草帖，数常于邺县见公孙大娘舞西河剑器，自此草书长进。”（杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》序）。

第二节 艺术舞蹈（2）

公孙大娘所能舞的《邻里曲》、《裴将军满堂势》、《西河剑器》、《剑器浑脱》都属《剑器》类。《邻里曲》可能是以曲名为舞名的一套剑舞。《裴将军满堂势》可能是吸收上述裴将军舞剑的猛厉气势和某些功夫而编创的舞蹈。所谓“满堂势”说明其地位调度大，充分利用表演场地，技艺高深，富于气势。《西河剑器》可能是带有西河地区民间武术和舞蹈特色的剑器舞（西河，一指今甘肃西北部，一指今河南安阳东南）。《剑器浑脱》是西域传来的风俗性舞蹈同剑器融合而成的剑器舞。《浑脱》的调式为角调，《剑器》的调式为宫调，所谓武则天末年“剑器入浑脱，为犯声之始”。杜甫所描写的就是《剑器浑脱》。

《胡旋舞》

《胡旋舞》是“健舞”的名舞之一，由中亚传入。“开元初，（康国）贡……胡旋女子”，“开元时，（米国）献胡旋女”，“开元中，（俱蜜国）献胡旋舞女”，于是《胡旋舞》在唐代开元天宝年间颇为风行，“中有太真（杨贵妃）外禄山，二人最道能胡旋”（白居易《胡旋女》）。安禄山“晚年益肥壮，腹垂过膝，重二百三十斤。每行以肩膀左右抬挽其身，方能移步。至玄宗前，作胡旋舞，疾如风焉。”（《旧唐书·安禄山传》）“延秀（武则天的侄孙）久在蕃中，解突厥语。常于主第（安乐公主宅），延秀唱突厥歌，作胡旋舞，有媚姿，主甚喜之。”（《旧唐书·本传》）《胡旋舞》在宫廷贵族间的盛行与好乐喜舞的唐玄宗是有紧密关系的，究其流传则由来已久。《胡旋舞》原属于《九部乐》、《十部乐》的《康国乐》，而据《北史·西域列传》记载，康国（即康居国，故地在今乌兹别克斯坦的撒马尔罕一带）为昭武九姓之后，故地在祁连山麓，“因被匈奴所破，西逾葱岭，遂有国。”可见，《胡旋舞》源自河西走廊，西迁之后，吸收了中亚乐舞成分又返回中原。

《胡旋舞》旋转迅急，舞动灵活，刚柔并济。其新颖独特自然风靡朝野，其可考的舞容便出自文人雅士之诗，说明此舞宫廷之外的魅力。白居易作诗《胡旋女》曰：

胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。
弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。
左旋右转不知疲，千匝万周无已时。
人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。
……

又有元稹《胡旋女》曰：

……
蓬断霜根羊角急，竿戴朱盘火轮炫。
骊珠迸珥遂飞星，虹晕轻巾掣流电。
潜鲸暗嗡笡波海，回风乱舞当空霰。
万过其谁辨始终，四座安能分背面。
……
柔软依身著佩带，徘徊绕指向环钏。
……

第二节 艺术舞蹈（3）

《胡腾舞》

《胡腾舞》原出于石国（今乌兹别克斯坦的塔什干一带），与《胡旋舞》的旋转如风不同，它是以快速多变的腾跳踢踏动作为主，而且多为男子独舞。此舞舞者是“肌肤如玉鼻如锥”的“凉州儿”，身着民族服装，“织成蕃帽虚顶尖，细胡衫双袖小”，“桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。”其舞蹈使得“四座无言皆瞪目，横笛琵琶偏头促”，足见其精彩。舞容可见于刘言史的诗《王中丞宅夜观舞胡腾》：

……

跳身跳毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。

……

乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛。

李端作诗《胡腾儿》曰：

……

扬眉动目踏花毯，红汗交流珠帽偏。

醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。

环行急蹴皆应节，反手插腰如却月。

从中还可看出“醉态”是《胡腾舞》的特征之一，因为元稹《西凉伎》也有“胡腾醉舞筋骨柔”之句。由此舞发展而成的宋代宫廷舞队小儿队名为“醉胡腾队”。

《柘枝舞》

《柘枝舞》原是中亚一带民间舞，从石国（今乌兹别克斯坦的塔什干一带）传入。此舞一入中原就以其鼓声热烈，舞姿美好，表情动人的特点流行开来，诗人多有描述：

“小船隔水催桃叶，大鼓当风舞柘枝。”(杨巨源《寄申州卢拱使君》)

“滕阁中春绮席开，柘枝蛮鼓殷晴雷。”(杜牧《怀钟陵旧游》)

“春风爱惜未放开，柘枝鼓振红英绽。”(郑谷《牡丹》)

“平展一合锦筵开，连击三声画鼓催。”（白居易《柘枝伎》）

“舞停歌罢鼓连催，软骨仙娥暂起来。”（张祜《观杭州柘枝》）

可见，鼓是《柘枝舞》主要的伴奏乐器，且表演中间有歌唱。

“鼓催残拍腰身软，汗透罗衣雨点花。”（刘禹锡《和乐天柘枝》）

“带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回。”（白居易《柘枝伎》）

“急破催摇曳，罗衫半脱肩。”（薛能《柘枝词》）

“差重锦之华衣，俟终歌而薄袒。”（沈雅之《柘枝舞赋》）

其节奏急促鲜明，舞者腰柔体轻，舞姿则刚柔并济，富于变化。更有特色的是舞至曲终时，舞者半袒其衣。

“曲尽回身去，曾波尤注人。”（刘禹锡《观柘枝伎》）

“善睐睢盱，偃师之召周妓。”（卢肇《湖南观柘枝舞赋》）

第二节 艺术舞蹈（4）

“骛游思之情香兮，注光波于秾睇。”(沈亚之《观柘枝舞赋》)

舞蹈中的眼神特点，使诗人卢肇用了周穆王时巧匠偃师所造木人目光灵活栩栩如生的典故，来写柘枝伎眼神的灵动。沈亚之妙用“秾睇”，传万种风情。

《柘枝舞》传入中原后逐渐发生变化，由原有民族风格的单人舞到符合中原审美的双人舞，出现了表演风格的不同。由“健舞”《柘枝舞》到“软舞”《屈柘枝》，区别在于：“羽调有柘枝曲，商调有屈柘枝。此舞因曲为名。用二女童，帽施金铃，抃转有声，其来也于二莲花中藏，花坼而后见，对舞相占，实舞中雅妙者也。”(元稹《琵琶歌》)可见，除音乐调式不同外，《屈柘枝》舞蹈本身已与中原汉族舞蹈相融合。表演时，两个女童藏于莲花中，待花瓣张开，女童从中钻出来舞蹈，其风格特点已不像《柘枝舞》那样急促鲜明、刚柔变化，而为“雅妙”。舞美和服饰从温庭筠《屈柘枝》的舞曲歌词中可见一斑：

杨柳萦桥绿，玫瑰拂地红。

袖衫金腰袅，花髻玉珑玲。

……

《柘枝舞》传至宋代，已发展成为二十四人表演的队舞。

以上都是“健舞”的代表作。除此以外，还有《拂林》、《大渭州》、《阿辽》、《黄獐》、《达摩支》、《杨柳枝》等。

2□软舞

《绿腰》

《绿腰》又名《六幺》、《录要》、《乐世》，“软舞”代表作之一，唐代创制。白居易《乐世》诗序云：“（乐世）一曰绿腰，即录要也，贞元中乐工进期曲。德宗令录出要者，因以为名，后语讹为绿腰，软舞曲也。康昆仑尝于琵琶弹一曲，即新翻羽调绿腰，又有急

乐。”唐李群玉《长沙九日登东楼观舞二首》对《绿腰》的形象描述比较具体：

南国有佳人，轻盈绿腰舞。

华筵九秋暮，飞袂拂云雨。

翩如兰苕翠，婉若游龙举。

越艳罢前溪，吴姬停白纻。

慢态不能穷，繁姿曲向终。

低回莲破浪，凌乱雪萦风。

坠珥时留盼，修裾欲溯空。

唯恐捉不住，飞去逐惊鸿。

诗人将此舞描绘得胜比《前溪》和《白纻》，用翠鸟、游龙、垂莲、凌雪形容其舞动，突出舞腰和舞袖的特点。五代顾闳中所作《韩熙载夜宴图》中，有舞伎王屋山舞《绿腰》的场面，虽然不能断定是唐时风貌，但可以窥知一二。

《春莺啭》

《春莺啭》，“软舞”的代表作之一，为唐代创制的乐舞。《教坊记》载：“春莺啭，高宗晓声律，晨坐闻莺声，命乐工白明达写之，遂有此曲。”白明达是龟兹人，所作乐曲《春莺啭》自然含有龟兹乐成分，后教坊依此曲增编舞蹈归入“软舞”类，舞时还有伴唱。唐人张祜作诗《春莺啭》曰：

兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。

第二节 艺术舞蹈（5）

内人已唱春莺啭，花下傞傞软舞来。

此舞到宋代已不见记载，而在其传至朝鲜后，被记入《进馔仪轨》：“春莺啭，设单席，设舞妓一人，立于席上，进退旋转，不离席上而舞。”并伴有歌词：“娉婷月下步，罗袖舞风轻。最爱花前态，君王任多情。”其实，在中唐以后，由于胡乐胡舞的盛行，《春莺啭》的发展流传也受到影响，元稹《法曲》云：

女为胡服学胡装，伎进胡音务胡乐。

火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。

《凉州》

《全唐诗》中《凉州歌》序载：“凉州宫调曲，开元中，西凉都督郭知运进。本在正宫调中，有大遍小遍。至贞元初，康昆仑翻入琵琶玉宸宫调，初进曲在玉宸调，故有此名，合诸乐即黄钟宫调也。段和尚善琵琶，自制西凉州，后传康昆仑，即道调凉州，亦谓之新凉州。”可见《凉州》宫调曲是公元713～741年间，由郭知运送给唐玄宗，到贞元初（公元785～790年）琵琶演奏家康昆仑将此曲献演于玉宸殿，同一时代的段和尚则将此曲改编为《新凉州》，曾传给康昆仑。《凉州》在唐代民间颇为流行：

“行人夜上西城宿，听唱梁（凉）州双管逐。

此时秋月满关山，何处关山无此曲。”

(李益《夜上西城听梁州曲二首》)

“……牧羊驱马虽戎服，白发丹心尽汗臣，

唯有凉州歌曲舞，流传天下乐闲人。”（杜牧《河湟》）

“威加塞外寒来早，恩入河源冻合迟。

听取满城歌舞曲，凉州声韵喜参差。”

(杜牧《今皇帝陛下一诏征兵不日功集河湟诸郡次第归降臣获睹圣供辄献歌咏》)

“开元歌舞古草头，梁州乐人世嫌旧。”(王建《行宫词》)

王昌龄有诗《殿前曲》，则描述了《凉州》在宫中的情况：

胡部笙歌西殿头，梨园弟子和凉州。

新声一段高楼月，圣主千秋乐未休。

张祜则描述了宫中悖拿儿在听到《凉州》音乐奏到急遍（即节奏较快的一段）时，拿起金碗作即兴表演的场景，这是否是舞《凉州》，不可确定。《悖拿儿》诗云：

春风南里百花时，道唱梁州急遍吹。

揭手便拈金椀舞，上皇惊笑悖拿儿。

《凉州》被教坊用作软舞，并有同名大曲。

《回波乐》

《全唐诗》中《回波乐》诗序载：“商调曲，盖出于曲水引流泛觞。中宗宴侍臣，令各为回波乐，众皆为谗佞之辞，及自要荣位，次至谏议大夫李景伯乃歌此辞。后亦为舞曲。”原作为民间节日的风俗舞蹈，《回波乐》在唐中宗朝成为群臣即席赋诗而后依辞编排的舞曲。其辞章多为奉承皇帝，求取荣位的。到了开元中，《回波乐》被教坊采用而变为大曲，并配以软舞。

第二节 艺术舞蹈（6）

以上都是“软舞”的代表作品，此外还有《乌夜啼》、《兰陵王》、《甘州》、《苏合香》等。

二、歌舞大曲

大曲是由器乐演奏、舞蹈、歌唱组成的多段乐舞套曲。这种音乐结构形式安排严谨，分“散序”、“中序”、“破”三大段。一“散序”，节奏自由，器乐独奏、轮奏或合奏，无歌无舞。散板的散序若干遍，每遍是一个曲调。二“中序”，也叫“拍序”或“歌头”，节奏固定，慢板，以歌唱为主，器乐伴奏，有时只歌不舞，有时舞随歌入。三“破”，亦叫“舞遍”，节奏多变化，舞蹈为主，器乐伴奏，时而伴有歌唱。

《霓裳羽衣舞》

《教坊记》所列大曲有46首，其中以《霓裳羽衣曲》最为著名。《霓裳羽衣曲》简称《霓裳》，音乐属于大曲中的法曲。法曲与大曲的结构一样，其特点是曲调和所用乐器更近似汉族传统乐曲“清商乐”。它以商调为主，伴奏乐器大部分是中原旧器，且加编钟、编磬，所谓“初隋有法曲，其乐清而近雅”（《新唐书·礼乐志》），又，“法曲兴自于唐，南声，始出于清商部。”（陈旸《乐书》）《霓裳羽衣曲》的音乐是唐玄宗自行构思编创，后又部分吸收西凉节度使杨敬述所献的印度《婆罗门曲》，继而编成舞蹈《霓裳羽衣舞》。

此乐舞一开始是“磬箫筝笛递相搀，击压弹吹声逦迤。散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。”可见，最初是自由的散序，磬、箫、筝、笛等乐器依金、石、丝、竹不同质地而逐次发声，如此交错演奏数遍。“云慵不飞”足见其美妙，更使人“曲爱霓裳未拍时”。中序入拍起舞，“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。”《霓裳》舞的初态以柔韧见长，其意象见于“回雪”、“游龙”，那“柳无力”和“云欲生”实为其律动妙不可言，继而铺展下章。“烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点环招萼绿，王母挥袂

别飞琼。”萼绿、飞琼都是仙女，《霓裳》的天宫仙情皆在其中，这一切形象舞动丰满后，便入大曲的“破”，其情景是“繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮”。这完全是激情奋跃下的舞蹈高潮，节奏急促，旋律繁复，珠玉相振，铿锵有力。一般大曲都是以声拍促速结束，《霓裳》则是长引一声作为结尾，所谓“翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声”。

白居易于元和二年至十年（公元807～815年）在长安任集贤院校理、左拾遗、翰林学士时，亲眼看到宫中表演《霓裳羽衣舞》的情景，便有了上述诗歌描述，也难怪诗人“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞”。

第二节 艺术舞蹈（7）

《霓裳羽衣舞》在流传过程中，表演形式有独舞、双人舞和群舞。天宝四年（公元745年）册立贵妃时，杨玉环在木兰殿表演了独舞《霓裳》，她自夸："霓裳一曲，可掩前古。"（《杨太真外传》）其侍女张云容也善此舞。白居易诗《霓裳羽衣歌》中"上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼"，"李娟张态君莫嫌，亦拟随宜且教取"的诗句，可看出双人舞的形式。晚唐文宗开成元年（公元836年），教坊有19岁以下舞者三百人舞《霓裳》。宣宗时（公元847～859年），"每赐宴前，必制新曲……出数百人，衣以珠翠缇绣，分行列队，连袂而歌……有霓裳曲者，率皆执幡节，被羽服，飘然有翔云飞鹤之势……"（《唐语林》卷七）有首佚名《霓裳羽衣曲赋》曰："霓裳绰约兮羽衣翩跹，高舞妙曲兮似于群仙。被羽衣，披霓裳，始逶迤而并进，终宛转以成行。"足见《霓裳》群舞风采，众舞者如群仙成行缓进，飘然而有气势。

《霓裳羽衣舞》最初流行并不普遍，所谓："旋翻新谱声初足，除却梨园未教人。宣与书家分手写，中官走马送功臣。"（王建《霓裳辞十首》）因此，只有宫廷和少数权贵才能看到《霓裳》。白居易于公元825年任苏州太守时，想排练《霓裳羽衣舞》，于是写信问好友元稹："闻君部内多乐徒，问有霓裳舞者无？"元稹复曰："答云七县十万户，无人知有霓裳舞。"相比之下，没有技巧和装束的限制，《霓裳》的音乐比舞蹈流传广泛。关于舞蹈的装束，并不一定要为"羽衣"——孔雀翠衣。白居易的《霓裳羽衣歌》曾描述："案前舞者颜如玉，不着人家俗衣裳。虹裳霞帔步摇冠，钿瓔累累珮珊珊。"无论如何，这个由皇帝义勇军作曲，皇妃舞蹈家表演，皇家乐队——梨园演奏的作品，到了后世，都无法再现最初的辉煌。五代南唐后主昭惠后周氏，通书史善歌舞，曾得《霓裳羽衣曲》的残谱并加以整理，及至宋代宫廷队舞"女弟子队"的《拂霓裳队》，可能已是面目全非的继承了。

其他大曲作品

《教坊记》所列的46个大曲中，《霓裳羽衣曲》属于新创作品，属于这类的还有《雨淋铃》、《千秋乐》、《薄媚》、《伊州》等。另外，属于传统“清商乐”类的有《玉树后庭花》、《泛龙舟》、《采桑》、《伴侣》等；属于西域民族乐舞的有《龟兹乐》、《醉浑脱》、《穿心蛮》、《突厥三台》等；属于“健舞”、“软舞”类的有《柘枝》、《绿腰》、《凉州》、《甘州》、《回波乐》等。其中，舞容记载较多的是“健舞”、“软舞”类大曲，都是从同名舞蹈发展而来，前面已作介绍，兹不赘述。还有一部分沿革均不可考的大曲如《一斗盐》、《急月记》、《羊头神》、《碧霄吟》等。

《雨淋铃》相传是唐玄宗被迫处死杨贵妃后，在凄风苦雨中为怀念杨贵妃而作的曲子。梨园弟子张野狐用筚篥演奏此曲，遂传于世。其情调有如“泪垂捍拨朱弦湿，冰泉呜咽流莺涩。因兹弹作雨淋铃，风雨萧条鬼神泣。”（元稹《琵琶歌》）足见此曲哀怨悲凉。

第二节 艺术舞蹈（8）

《千秋乐》得名于唐玄宗的生日“千秋节”，此大曲是在祝寿庆典中表演。所谓“八月平时花萼楼，万方同乐奏千秋”。（张祜《千秋乐》）

《薄媚》是依据同名琵琶曲发展编创的。刘禹锡曾作诗《曹刚》，赞曹刚弹奏此曲的精妙：“大弦嘈小弦清，喷雪含风意思生。一听曹刚弹薄媚，人生不合出京城。”其入“破”以后的舞容未见记载。传至宋代，大曲和杂剧对其均有继承。

《伊州》是在古伊州（今新疆哈密）民族民间乐舞的基础上发展的大曲。唐代中期，每遇宫中表演，教坊舞人总是跳《伊州》、《五天》两曲，而精彩节目则由内人来跳，可见此舞技艺不高。宋代杂剧对《伊州》乐舞成分有继承。

《玉树后庭花》是南唐陈后主时期作品。陈后主好乐舞，常在宫中与嫔妃作诗配乐，选千百个宫女表演，《玉树后庭花》是当时著名的曲子，节奏徐缓，感情低沉细腻。由于陈后主是亡国之君，后人常说此乐是亡国之音。大曲《玉树后庭花》则是在乐曲的基础上发展而来。

《泛龙舟》在“隋炀帝江都宫作”（《旧唐书·音乐志》），可能是为隋炀帝开凿运河乘舟游乐而作的乐曲。唐代发展为大曲。

《伴侣》是北齐末的曲子，“淫荡而拙，世俗流传，名为阳五伴侣，写而卖之，在世不绝。”（《北史·杨休之传》）和《玉树后庭花》一样被视为亡国之音，但传至唐代可见其动人之处。大曲《伴侣》是依此曲而作。

《龟兹乐》是以古龟兹（今新疆库车一带）地区的民族民间乐舞为基础创编而成。

《醉浑脱》是以西域民间风俗舞蹈《浑脱》为基础发展编制的。“此曰《醉浑脱》，舞容示醉，必已有变化。”（任半塘《教坊记

笺证》）

《突厥三台》是在突厥民族传统乐舞的基础上发展编制的。突厥为古民族名，公元6世纪游牧于阿尔泰山一带。

第三节 民间舞蹈（1）

唐王朝的宫廷舞蹈表现了万国来仪的气度，民间舞蹈也同样不逊色。除了当时记录乐舞的重要典籍外，大量的诗歌也反映出民间歌舞的活跃局面。

一、歌舞戏

唐代歌舞中出现了一种能够表现一定故事情节和人物的歌舞戏，它是歌、舞、白的综合体，属早期戏剧形式。唐代歌舞戏有《踏谣娘》、《大面》、《拨头》较为著名。

《踏谣娘》

《踏谣娘》在《教坊记》和《旧唐书·音乐志》均有记载。《教坊记》载："踏谣娘，北齐有人，姓苏，齆鼻。实不仕，而自号为郎中。嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔悲诉于邻里，时人弄之。丈夫着妇人衣，徐步入场行歌，每一叠，旁人齐声和之云：'踏谣和来，踏谣娘苦何来。'以其且步且歌，故谓之'踏谣'。以其称冤，故言'苦'。及其丈夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则夫人为之，遂不呼郎中，但云阿叔子。调笑又加典库，全失旧旨。或呼为谈容娘，又非。"《旧唐书·音乐志》载："踏摇娘，生于隋末，隋末河内有人貌恶而嗜酒，常自号郎中，醉归必殴其妻，其妻美色善歌，为怨苦之辞。河朔演其曲而被之弦管，因写其妻之容。妻悲诉，每摇顿其身，故号踏摇娘。近代优人颇改其制度，非旧旨也。"由于《教坊记》成书于盛唐开元年间，《旧唐书》则成书后晋时期，其所载《踏谣娘》内容同于成书中晚唐时期的《通典》，所以在记述《踏谣娘》表演情况时，也就有了时代差异，但都终归一点——"全失旧旨"或"非旧旨也"。有学者谈到《踏谣娘》时，对其在初唐和盛唐之间或盛唐的初期和晚期之间的变化，作了如下分析："……初期限于旦末两角，……旨在表示苦乐对比，家庭乖戾，男女不平，乃完全悲剧，结构较严。晚期之演出，多一丑角登场，……剧中人（踏谣娘）不但受配偶间乖忤之折磨，且受经济压

迫，而遭外人之侮辱。此从表面看，似剧情之展开与深入，益为悲惨，但净丑对旦之调弄，无非滑稽甚至低级趣味。在此种场面下，观众不免哄笑，将原悲剧情绪冲淡甚至使其全消。”（任半塘《唐戏弄》）也就是说《踏谣娘》由开始的苦情戏发展成为后来的滑稽戏弄，又有名《谈容娘》，这种变化应是及至中晚唐。当然，其中的载歌载舞是始终没变的。

《踏谣娘》中，女主人公的舞容是边唱边走，并随着歌唱的节拍摇动身子。她每唱一段便有人和上两句：“踏谣和来，踏谣娘苦何来。”有诗就略去情节，集中笔墨勾画了她的形象：

“举手整花钿，翻身舞锦筵。

马围行处匝，人压看场圆。

歌要齐声和，情教细语传。

不知心大小，容得多少怜。”（常非月《咏谈容娘》）

第三节 民间舞蹈（2）

由此可看出《踏谣娘》在民间广场演出的情况。同时，宫廷教坊也上演此节目，而且高官贵族间会时有表演。“中宗数引近臣及修文学士，与之宴集，尝令各效伎艺，以为笑乐。工部尚书张锡为谈容娘舞，……”（《旧唐书·郭山恽传》）又有，“苏王奴妻张四娘，善歌舞，亦姿色，能弄踏谣娘。”（《教坊记》）

《大面》

《大面》是起源于北齐、盛行于唐代的假面舞蹈。又名《代面》，原名《兰陵王入阵曲》。此舞歌颂了北齐兰陵王高长恭。他勇猛善战，而且面貌秀丽如同女人，但怕不够威武足以震慑敌人，所以打仗时就戴上假面。在一次与北周的战斗中，本来处于危机的北齐军由于高长恭的出现，大获全胜。军士们为歌颂他的英勇，编制了《兰陵王入阵曲》，依此曲发展而成表现“指挥刺击”作战动作的面具舞。因为表演者戴面具而舞，所以唐代时叫《代面》或《大面》。高长恭不仅英勇，而且“……貌柔心壮，音容兼美，为将躬勤细事，每得甘美，虽一瓜数果，必与将士共之。”（《北齐书·兰陵武王孝瓘传》）也是由于这种美德，使得他在死后被人们传颂。唐代教坊发展了此舞，成为符合盛唐审美的“软舞”，大曲也依然流行。

《钵头》

《钵头》是西域传入我国的民间歌舞戏，又叫《拔头》和《拨头》。故事情节是表现一个西域人被老虎吃掉，其子上山寻父发现尸体，就捕杀猛兽。山有八折，于是曲有八段。表演者身穿素衣，披头散发，面带哭相，可见此戏为悲情戏。但在唐玄宗时期，此舞则是“争走金车叱鞅牛，笑声唯说是千秋。两边角子羊门里，犹学容儿弄钵头。”（张祜《容儿钵头》）俨然一派喜剧气氛。大概和《踏谣娘》一样，在流传过程中“全失旧旨”。

二、民间自娱舞蹈

乐舞还广泛用于各种民间庆祝活动。如“太宗之平刘武周，河东士庶歌舞于道，军人相与为《秦王破阵乐》之曲”（《隋唐嘉话》）。宣宗大中五年（851年），唐王朝收复河湟，“士女踏歌为队，其词大率言葱岭之士，乐河湟故地归国，而复为唐民也。”（《唐语林》）又如一年一度的元宵节，则是“月下多游骑，灯下饶看人。欢乐无穷已，歌舞达明晨”（崔知贤《上元夜效小庚体》）。

《踏歌》

《踏歌》是古人对以脚踏地为节、载歌载舞的群众自娱性歌舞的通称。此舞在唐代颇为盛行，诗人多有描述：

“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行。
唱尽新词看不见，红霞影树鹧鸪鸣。
桃溪柳陌好经过，灯下妆成月下歌。
为是襄王故宫地，至今犹是细腰多。
新词宛转递相传，振袖倾鬟风露多。
月落乌啼云雨散，游童陌上拾花钿。

第三节 民间舞蹈（3）

……”（刘禹锡《踏歌行》）

“夜宿桃花村，踏歌接天晓。”（顾况《听山鹧鸪》）

“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。”（李白《赠汪伦》）

诗中主要描绘了一幅夜唱堤上、欢歌踏舞的热闹景象。从以下两首诗则足见踏歌的乐声舞态，前者亮丽欢愉，后者曼妙细腻：

“彩女迎金屋，仙姬出画堂，
鸳鸯裁锦袖，翡翠贴花黄，
歌响舞分行，艳色动流光。
庭际花微落，楼前汉已横，
金壶催夜尽，罗袖拂寒轻，
乐笑畅欢情，未半逐天明。”（崔液《踏歌词二首》）

“……
花影飞莺去，歌声度鸟来。
倩看飘飖雪，何如舞袖回。
……
风带舒还卷，簪花举复低。
欲问今朝乐，但听歌声齐。
夜九星沉没，更深月影斜。
裙轻才动佩，鬟薄不胜花。
细风吹宝袜，轻露湿红纱。
相看乐未已，兰灯照九华。”（谢偃《踏歌词》）

《踏歌》主要流行于民间，宫廷有时也会组织大型的《踏歌》活动。唐先天二年（公元713年）元宵节，宫廷曾组织过上千人的女子《踏歌》队伍，锦绣衣裳，珠光宝翠，火树灯轮下连跳三天三夜。唐宣宗时（公元847～852年），宫中宴群臣，宣宗自制新曲并令女伶连袂而歌。诗中描述的多是民间景象，可见这种“连袂而歌”、“踏地为

节”的歌舞形式深受群众喜爱，其歌唱的特点——“踏曲兴无穷，调同词不同”、“新词宛转递相传”，也足见它的生命力。

《泼寒胡戏》

《泼寒胡戏》是在腊月间举行的一种群众自娱活动，歌曲叫《苏摩遮》，舞蹈为《浑脱》。张说所作诗文《苏摩遮》五首就是《泼寒胡戏》中唱的歌词，从中可见人们在进行此活动时的热闹场面：

摩遮出自海西湖，玻璃宝服紫髯胡。

闻道皇恩遍宇宙，来时歌舞助欢娱。

绣装帕额宝花冠，夷歌伎舞借人看。

自能积水成阴气，不虑今年寒不寒。

第三节 民间舞蹈（4）

腊月凝阴积帝台，豪歌击鼓送寒来。

油囊取得天河水，将祝上寿万年杯。

……

据史料记载，乐舞在唐初即颇盛行，并且是首先来自民间，然后逐渐影响到宫廷。《旧唐书·舆服志》载：睿宗太极元年（公元712年），唐绍上疏曰："往者下俚庸鄙，时有障车，邀其酒食，以为戏乐。近日此风转盛，上及王公，乃广奏音乐，……歌舞喧哗。"又，睿宗"好音律，每听忘倦"。先天二年（公元713年），"御延喜、安福门纵观，昼夜不息，阅月未止"（《新唐书·严挺之传》）。这种风气一直延续到晚唐，而且较前有过之无不及。如果说初盛唐皇帝慑于朝臣舆论还不得不表面"下令禁断"的话，中晚唐皇帝则不再有所顾忌，如懿宗咸通间"每岁樱桃熟时，两军盛陈歌乐倡优百戏，水陆俱备"（尉迟偓《中朝故事》）。咸通七年（公元866年），"每月宴设，不减十余，水陆皆备，听乐观优，不知厌倦。"（《通鉴》卷二五○）历史经验表明，从来是上有所好，下必甚焉。

三、社交与乐舞

古人和今人一样，都有社会交往的需要，在满足这种需要的过程中，乐舞所起的作用显而易见。

从留存下来的大量乐舞诗可知唐代文人士大夫对乐舞的喜好，观赏乐舞已成为他们日常生活和交往的重要内容。如王建《田侍中宴席》："香熏罗幕暖成烟，火照中庭烛满筵。整顿舞衣呈玉腕，动播歌扇露金钿。青蛾侧座调双管，彩凤斜飞入五弦。虽是沂公门下客，争将肉眼看云天。"可见歌舞乃是宴席必不可少的内容。刘宪《闰九月九日幸总持寺登浮图应制》："驻辇天花落，开筵妓乐陈。"元稹《晚宴湘亭》："舞旋红裙急，歌垂碧袖长。"白居易《夜宴醉后留献裴侍中》："翩翻舞袖双飞蝶，宛转歌声一索珠。"都描述了这一情景。这

种宴席上的歌舞常常通宵达旦，如宋之问《广州朱长史座观妓》：“歌舞须连夜，神仙莫放归。”杜甫《陪王侍御同登东山最高顶宴姚通泉晚携酒泛江》：“笛声愤怨哀中流，妙舞逶迤夜未休。”可以说正是由于主客沉醉于歌舞的美妙而忘记了时间的流逝，甚至希望宴会能够无尽无休，如韦庄《陪金陵府相中堂夜宴》：“……绣户夜攒红烛市，舞衣晴曳碧天霞。却愁宴罢青蛾散，扬子江头月半斜。”有的宴席干脆以观赏歌舞为主，这从不少诗歌题目即标明观妓可知，如王绩《辛司法宅观妓》，其中说“北堂罗荐开”、“促柱送鸾杯”，显然是在酒宴当中观妓。

在酒宴中“以舞相属”的社交方式在两汉、魏晋时文人士大夫中十分流行。唐人继承了这一传统，称为“打令”。许多武将擅长舞剑，文人士大夫宾朋聚饮时也常以舞助兴，如李白“起舞拂长剑，四座皆扬眉”（《酬崖五郎中》），白居易也称“醉后歌尤易，狂来舞不难”（《与诸客空腹饮》）。就连天真未凿的儿童也以模仿舞蹈为游戏，如路德延《小儿诗》：“头衣苍鹘裹，袖学柘枝揎。”

第三节 民间舞蹈（5）

在酒宴中贯串舞蹈，本是古已有之的一种习俗，在唐人酒宴上，乐舞的交际功能已经让位于观赏作用，表演者多是受过专门训练的乐伎，而且不少是私人蓄养的家妓。“枥多名马，家有妓乐”（《旧唐书·王翰传》）成为唐代士人的风尚。如著名的有白居易的家妓樊素、小蛮，《本事诗》载：“白尚书姬人樊素善歌，妓人善舞，尝为诗曰：‘樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。’”又如白居易《和新楼北园偶集从孙公度周巡官韩秀才卢秀才范处士小饮郑侍御判官周刘二从事皆先归》说：“……歌声凝贯珠，舞袖飘乱麻。相公谓四座，今日非自夸。有奴善吹笙，有婢弹琵琶。十指纤若笋，双鬟鬣如鸦……”从主人对家妓色艺的炫耀中，不难推知当时似有一种争奇斗胜、互相攀比的风气。士人尚且如此，宫廷自不待言。

《开元天宝遗事》载：“杨国忠子弟，恃妃族之贵，极于奢侈。每游春之际，以大车结彩帛为楼，载女乐数十人，自私第声乐前引，出游园苑中，长安豪民贵族皆效之。”正因为如此，乐舞的兴盛固然促进了音乐舞蹈艺术的发展和水平的提高，却也不可避免地造成了社会风气的奢靡。尤其在经历了安史之乱这一场社会大变动之后，不可逆转的衰微趋势破灭了士人建功立业的幻想，朝野上下普遍滋长了追求享乐的情绪，于是车马游宴、听歌观舞便成了他们及时行乐人生观的具体实践。正如薛逢《醉春风》诗所说：“江城太守须髯苍，忽然置酒开华堂。歌儿舞女亦随后，暂醉始知天地长。……”陆弘休《和訾家洲宴游》也说：“……酒满百分殊不怕，人添一岁更堪愁。莺声暗逐歌声艳，花态还随舞态羞。莫惜今朝同酩酊，任他龟鹤与蜉蝣。”在这里，乐舞已经不只是用于娱乐，而且成为人们排遣愁绪的工具了。

此外，乐舞还是交际的手段甚至代替语言成为表达思想的工具。如《南部新书》载僖宗时，李蔚为河东节度，邀韦昭度酒乐，竟自舞《杨柳枝》以迎韦。《旧唐书·王澣传》曰：“张嘉贞奇其才，礼接甚

厚。澣感之，撰乐辞以叙情，于席上自唱自舞，神气豪迈。”又如高宗太平公主在帝前起舞求嫁，当中宗女安乐公主改嫁时，又与武攸暨“偶舞为帝寿”（《新唐书·诸帝公主传》）。更奇特的要数并见于《隋唐嘉话》和《大唐新语》的一件事：“景龙中，中宗游兴庆池，侍宴者递起歌舞，并唱下兵词，方便以求官爵，给事中李景伯亦起唱曰：‘回波尔时酒卮，兵儿志在箴规。侍宴既过三爵，喧哗窃恐非宜。’于是乃罢坐。”乐舞竟然可以用于奏谏，足见其功能之广。

唐代不少诗人和舞女，每每因才艺的互相慕悦而产生感情的投契，因而往往还结为知己。如白居易《感故张仆射诸妓》诗云：“黄金不惜买蛾眉，拣得如花四五枝。”这里的“枝”，指美姿色、善歌舞的女子。他在《小庭亦有月篇》中写道：“菱角执笙簧，谷儿抹琵琶。红绡信手舞，紫绢随意歌。”这里就有四位女子。又如韩愈《感春》诗云：“娇童为我歌，哀响跨筝笛。艳姬蹋筵舞，清眸刺剑戟。”这里的“艳姬”，指的也是家中的舞女。

第一节 两宋的乐舞（1）

第六章 两宋、辽、西夏、金的歌舞

公元907年唐亡之后，中原相继有梁、唐、晋、汉、周五代政权，史称后梁、后唐、后晋、后汉、后周。十国为吴、吴越、南唐、楚、闽、南汉、前蜀、后蜀、荆南和北汉，历时半个世纪。五代乐舞在某些方面继承了唐代的遗制，但缩小了规模，精减了机构，新作不多，只能看作是一个过渡时期，并没有太大的发展。

两宋对前代宫廷乐舞有所继承，同时，由于新的时代环境，民间乐舞得到极大发展，成为汉唐以后中国古代乐舞的又一辉煌期。与两宋先后并立的辽、金、西夏政权，均由北方少数民族所建立，他们在自身文化的基础上也吸收了汉族的乐舞养分。

第一节 两宋的乐舞

两宋时期，宫廷和贵族阶层所供养和宴享的队舞继承了前代乐舞的种类，并在其基础上有所发展。由于城镇数量的增加和扩大，人口大批流向城市，专业歌舞艺人不再由宫廷供养。勾栏瓦舍作为商业性演出场所，大大地促进了两宋舞蹈的发展，为艺人提供了谋生和传授技艺的场所。这些艺人在互相切磋和竞争中使各种表演技艺相互吸收融合。同时，勾栏瓦舍为民间舞蹈提供了生存的土壤，使民间舞队在固定场所演出，丰富了形式品种，出现空前繁盛的局面，与宫廷舞蹈平分秋色。两宋的舞蹈题材和内容融进了许多传说故事，出现了生动鲜明的人物形象，并向综合的戏曲形式发展。

一、宫廷队舞

队舞是一种把大曲、诗歌、朗诵和舞蹈综合一体的新型舞蹈样式。宋代队舞是在隋唐燕乐基础上发展起来的，唐代就有《菩萨蛮队舞》、《叹百年队舞》等。据《宋史·乐志》的记载，宋代队舞规模相当大，有小儿队舞，由72人表演；还有女弟子（女演员）队舞，由153人表演。小儿队有《柘枝队》、《剑器队》、《婆罗门队》、《醉胡

腾队》、《诨臣万岁乐队》、《儿童感圣乐队》、《玉兔浑脱队》、《异域朝天队》、《儿童解红队》、《射雕回鹘队》等十队。女弟子队有《菩萨蛮队》、《感化乐队》、《抛球乐队》、《佳人剪牡丹队》、《菩萨献香花队》、《采云仙队》、《打球乐队》等十队。

宋代队舞在形式方面继承了唐代大曲的特色，又有所创新。宋代宫廷队舞和大曲中增加了戏剧因素。开场由竹竿子引舞念致语，竹竿子又称参军色，是队舞的指挥者，担任勾队、放队、致辞等工作，不但起到报幕的作用，还是表演中有机的一员，对推动剧情的发展起着重要作用。勾队就是说明节目内容；放队是在中场时，竹竿子和花心（担任独舞的主要演员）互相问答；收场又以竹竿子念致语，歌舞队（队舞的主体演员）和唱，后行（担任伴奏的乐队）吹奏作结。整场舞蹈分若干场次，结构紧凑，有群舞、独舞，有独唱、和唱，有吹奏，有对白。在道具服饰方面也更加美化，例如宫廷队舞《佳人剪牡丹》，则置牡丹于中央，舞艺人“衣红色砌衣，戴金冠，剪牡丹花”（《宋史》卷142《乐志》）。衣服与牡丹的颜色还可以随舞蹈的不同而改换。

第一节 两宋的乐舞（2）

宋代队舞逐渐有情节化的趋势，出现了表演人物故事的队舞。宋舞比唐舞更接近人间世界，队舞在刻画人物形象，表现故事情节方面有了较大的发展，很多队舞节目都取材于唐人小说，反映了男女之爱等人间情趣。《南吕薄媚》是描写贫士郑六和狐仙任氏的爱情故事（《太平广记》卷四五二《任氏传》），关汉卿《金线池》杂剧中正旦唱："郑六遇妖狐，崔韬逢雌虎，大曲内尽是寒儒。"《降黄龙》演的是唐代锦城（今四川成都）善舞柘枝的官伎灼灼和裴质的恋爱故事。《鄮峰真隐大曲》中的《剑舞》，包括了两个内容，前半部表现鸿门宴项庄舞剑意在沛公的故事，后半部表现张旭观公孙大娘舞剑、草书大进的故事。这些大曲都有了较强的戏剧性。

通过19世纪朝鲜的《进馔仪轨》一书，可以了解到宋代宫廷乐舞传入朝鲜的确切历史，从宋代传入高丽的多部乐舞中，非常著名的有一部《抛球乐队》，它是直接从体育游戏的抛球活动中发展出来的舞蹈形式，舞者穿"四色罗绣宽衫，系银带"，服饰颇为华丽。舞蹈动作特点是"奉绣球"，女舞者边舞边抛球，同时朗诵、歌唱。此书还绘有由男童表演的《抛球乐》。《高丽史·乐志》载："睿宗九年，由宋徽宗颁赐新乐。当时所赐者，于乐器之外，并及所用之冠服等。"从宋代传入朝鲜的宫廷乐舞，一直在古高丽的宫廷传承，并作为古典舞流传至今日的韩国。

队舞由官方负责供养、排演，主要为皇室家族及官僚士绅服务。大型队舞多于皇帝登基或喜庆节日，在宴会上和百戏、杂剧同台演出。从《东京梦华录》记载的"天宁节"盛况颇能看出当时队舞演出的规模和仪制：队舞演员由教坊具体组织表演，观众都是当朝的文武百官，另有契丹、西夏、高丽等各国使节，边进御酒边观赏，极备奢华（《东京梦华录》卷九）；小型队舞也有在一般士大夫家演出的，北

宋名相寇准就拥有一支二十四人组成的私家“柘枝队”。队舞纯系宫廷士大夫的雅文化，民间勾栏瓦舍很少有队舞演出。

二、民间舞蹈

北宋的汴梁、南宋的临安是政治、经济、军事、文化的中心，人口的集中、商业贸易的发展为市民文化的昌盛创造了条件。汴梁街南一处就有大小勾栏五十余座，又有莲花棚、夜叉棚、象棚等演出场所，其中最大的可容纳近千人，很多专业名艺人都在那里献技演出，吸引了手工业者、小商贩、市民、商人、官吏子弟、士兵等社会各阶层的人，“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”（《东京梦华录》卷5）。逢年过节，专设临时性的乐棚、露台，与商品交易的彩棚间杂在一起，热闹非凡。民间舞蹈作为京瓦伎艺进入城市勾栏演出，深受市民欢迎。《东京梦华录》一书中对于汴京瓦舍勾栏中能见到的歌舞类、百戏类节目都有描述，舞蹈往往都是融合了其他各种伎艺，如武术、杂技等，其中最突出的特点是融入到戏曲表演艺术中。

第一节 两宋的乐舞（3）

舞队是宋代民间舞蹈的一种，活跃于瓦舍、街巷、茶肆之间。宋代民间文艺丰富多采。像其他民间艺人一样，舞队演员的社会地位极低。平时在市井瓦舍、勾栏演出，宫廷有事也常被召唤进宫。北宋曾一度把他们编入军制，称为“左右军”，领取微薄的钱粮糊口。据《西湖老人繁胜录》记载，“诸色舞者，多是女童。”女性在舞队演员中占有重要地位。与队舞演员相比，社会动乱对他们的影响较小，宫廷或官方艺人，一旦改朝换代往往星散，而这些民间舞队艺人，师徒相传，诸班社以宗族、家室为班底，具有较强的生存力。这对传统舞蹈节目的保留传承、舞蹈技艺的提高有很大益处。

舞队艺人一般为世代相传，他们穿街走巷，甚至深入村庄表演，因此宋人也称之为“社火”。舞队艺人的艺技水平也很高，讲究绝技。有的艺人能在高数十丈的竿子、横木上装鬼神、吐烟火。一场精采表演，观者如云。为方便师徒相传，舞蹈艺人发明了一些专用名词与术语，记录、保留了他们精湛的技艺，宋代《德寿宫》舞谱保存了很多这方面的记载。宋代舞队艺人在动作、姿态、脚步旋转等各方面都达到了相当的艺术水平，他们对中国传统舞蹈艺术的保存和延续功不可没。

每逢新年、元宵灯节、清明节、天宁节(皇帝的生日)，千街万巷张灯结彩，民间舞队一个跟着一个，连结成一支长长的队伍，据《武林旧事》的记载就有70余种。有不少节目代代相传，保存到现在，如《村田乐》、《划旱船》、《耍和尚》、《扑蝴蝶》、《扑旗子》、《踏跷》、《舞判》、《竹马儿》等等，有的多到十余队，其中有许多节目至今尚在民间流传。舞队首饰衣服，讲究绚丽多彩，技艺讲求精湛新奇，以相竞争。

宋代军旅中，常有舞蹈演出。《东京梦华录》“驾登宝津楼诸军呈百戏”条载，军士化装成假面披发的神鬼、判官等，在鼓笛齐奏，烟火

弥漫，爆竹、喝喊声中，表演《抱锣》、《硬鬼》、《舞判》、《哑杂剧》、《七圣刀》、《歇帐》、《抹跄》等，表演者从一两个人到百余人，有的戴面具，有的用青、绿、黄、白各色涂面，金睛异服，两两格斗击刺，摆阵对垒。这些扮演了各种人物的舞蹈，各成一出，又似有一定的戏剧情节的联系。

《狮子舞》

《狮子舞》是我国历史悠久、为人们喜爱的传统民间舞。宋代《狮子舞》非常盛行。都由人扮成狮子，但形式各异，陈旸《乐书》中的《狮子舞图》已接近现代流行的形象。尤其儿童最喜跳《狮子舞》，南宋苏汉臣绘的《百子嬉春图》（故宫博物院藏画）即反映了这一点，在这幅画中，一小儿手拿绳索，牵着一头金镀眼睛银贴齿的狮子，狮子奋力摇尾，两小儿扮狮子，露出双腿，旁有三个小儿正在观看。

《耍和尚》

第一节 两宋的乐舞（4）

《耍和尚》又名《大头和尚》，舞者头戴面具（大头）。是宋代著名的民间舞，一直流传至今。最初是宣扬佛法的舞蹈。河南焦作金墓出土有“耍头”和“僧俑”光头，颈带佛珠，身穿僧衣，腰束丝绦，或即宋、金《耍和尚》，以后演变加入了妓女红莲或柳翠成为滑稽舞。如古今小说中的《月明和尚度柳翠》、明徐文长《四声猿》中的《翠乡梦》、明晁瑮的话本《五戒禅师私红莲》等等，将《耍和尚》演变成了扬弃佛法教义，颂扬男欢女爱的舞蹈。清人李声振在《百戏竹枝词》中对大头和尚有这样的描述：“色色空空两洒然，好于面具逗红莲。大千柳翠寻常见，谁证前身明月禅。”山西襄汾县丁村清代民居木雕图（都是小儿扮演的民间舞）中，有《大头和尚戏柳翠》，所雕和尚为充满童稚的大头，胸挂极为夸张的大念珠与柳翠共舞。

《竹马》

《竹马》是宋代流行的儿童舞蹈，《宋人百子图》（台湾故宫博物院藏画）中一小儿骑竹马，马头为写实，后部一竹竿代马身，末端一小轮，小儿扬鞭策马向前。一小儿边扛旗边敲小锣，一小儿扮随从，另有二小儿在身后一捧印、一捧鹿（谐音禄）前呼后拥，春风得意，这是当时的社会心理的表现。山西稷山金墓出土的砖雕竹马，与百子图相同，竹竿上插一马头，一小儿举棍打马，前有裸体着毡靴的小儿引路，从中可看出北方的地方色彩。竹马流传至今，盛行不衰。《跑驴》这种形式和竹马有点共同处，后者发展为带有故事情节的舞蹈。

《跳魁星》

民间舞中有《跳加官》、《跳钟馗》、《跳判官》、《跳灵官》等，这种表演是祈求吉祥喜庆，《跳魁星》则祈求功名，都是戴面具的舞蹈。《宋人百子图》有一个儿童舞，其中一人扮魁星（实际为二十八宿中的奎宿，因科举高第称魁，民间为图吉利改为魁），头戴褐

红色有络腮胡的青面具，大耳环，着褐色短衫，长裤，右手执笔，左手提斗，曲左腿而舞，另一小儿伴奏，即“魁星点斗”（是民间对求取功名的愿望），宋苏汉臣《婴戏图》亦画有《跳魁星》，此舞在形象文物中较为少见。

第一节 两宋的乐舞（5）

《踏歌》

汉、唐、宋宫廷和民间，包括少数民族都有踏歌。宋蔡卞《宣和书谱》说："南方风俗，中秋夜，妇女相持踏歌……"宋人朱辅著《溪蛮丛笑》说："习俗死亡，群聚歌舞，辄联手踏地为节。"另有宋马远《踏歌图》生动地描绘了宋代南方民间踏歌的愉快气氛：田垅上一中年人一足提起，一足踏着节奏，双手拍掌，和前面老者呼应，画上题诗："宿雨清畿甸，朝阳丽帝城，丰年人乐业，垅上踏歌行。"北方也盛行"踏歌"，山东省博物馆藏北宋皇祐三年的儿童石棺上刻有一少数民族踏歌图，舞者身着皮袍，戴尖顶帽，着毡靴，正举右袖，顿右足，节奏强烈，在笛子伴奏下踏歌。

三、宋杂剧中的舞蹈

从北宋开始有了杂剧以后，在春秋圣节三大宴的娱乐节目中，仍然是以百戏、队舞、杂剧相间演出，一直到明代中叶，还保持着这种组合形式。它们长期并行发展，相互影响，相互吸收。

宋杂剧的出现是中国戏曲渐趋成熟的标志。宋杂剧是继承了唐参军戏、歌舞戏的传统，又广泛地吸收了民间说唱、杂耍、武艺和唐宋大曲而形成的一种新的歌舞与故事表演初步结合的艺术。因为当时还常与杂技、乐舞同时演出，故以杂剧称之。戏曲表演，特别是舞蹈化动作，是以角色行当为重要特征的，这种规范化的性格类型表演，是戏曲舞蹈的特色。从现存文物中就可以看出宋杂剧不同角色行当的不同服装和道具，由此可以想见其不同的舞姿与舞容。

宋杂剧中的舞蹈还不像后世一样成熟，但独舞和对舞、边说边舞的场面已经存在，这从宋杂剧中五人作场、三段演出的形式可见端倪。据《梦粱录》载，这三段演出："先做寻常熟事一段，名曰'艳段'，次做正杂剧，通名两段……又有杂扮，或曰杂班……乃杂剧之后散段也。"宋杂剧除了这种每段带有滑稽逗弄的表演，还有一些吸收武

技和舞蹈的连贯故事的表演。《东京梦华录·中元节》载：“构肆乐人，自过七夕，便般《目莲救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍。”

第二节 辽、西夏、金的舞蹈（1）

辽、西夏、金作为北方少数民族的政权，其乐舞文化既保留了本民族的特色，也吸收了汉族乐舞文化的成分。

一、辽的舞蹈

辽为公元4世纪居住在我国北方潢河（西拉木伦河）和土河一带的契丹族。相传有男子乘白马沿土河而来，和从潢河驾着青牛的女子在木叶山相遇，遂成配偶（这是“青牛”、“白马”两个部落的融合），生八子分为八部，这表示契丹八部之间有血缘关系。唐贞观二年（公元628年），各部落依附于唐。唐在契丹住地设松漠都督府。公元916年，耶律阿保机（辽太祖）建立了契丹奴隶主的国家。他们受汉族文化的影响，按照汉族政策制度建立了契丹的国家机构。会同十年（947年），辽太宗耶律德先进入后晋都城开封，改穿汉族皇帝服装。建国号大辽，改年号为大同。进开封后大肆掠夺，把后晋宫女、宦官、方技、百工、太常乐谱、石经等运走。辽在侵掠汉族地区时，更进一步受到汉族经济、文化的影响。

公元1004年，辽圣宗进军到澶渊，宋遣使求和。澶渊之盟后，辽宋之间没有发生大的战争，其末代皇帝天祚帝耶律延禧被金俘虏，辽历时209年。辽皇族耶律大石率部西去，在我国西北部重建辽朝，史称西辽。重建的辽朝在我国西北是一个强大的王朝，约有90多年的历史，公元1218年为蒙古所灭。

契丹族喜爱狩猎（辽庆陵壁画有很多鹿的形象），捕捉鹅、雁、野鸭等飞禽，春季“捺钵”（出外狩猎设“行帐”称“捺钵”），用海青鹰捕天鹅，已成为典礼仪式。辽每年都要到女真等部捕捉或强索海青饲养，巴林右旗林东（内蒙昭乌达盟）辽庆陵辽圣宗、兴宗、道宗墓，尚有壁画保存，画中有契丹服装和汉服人物，以及四时山水和鸟兽等景物。1972年，吉林库伦旗发现道宗（1055～1101年）时辽墓，墓门洞和天井有巨幅彩绘壁画，左壁画有出行图。在乐舞方面，契丹族在

建国后仍保留着很多原始的习俗，如：在契丹族的发祥地木叶山，举行祭山仪式并绕树而舞；在“瑟瑟仪”中祭祀太阳神；在“岁除仪”中祭祀火神。以上均为辽本民族的乐舞，此后逐渐吸收汉族乐舞文化。

辽太祖阿保机得到大量汉人从幽州等地入契丹，帮助从事耕作，营建都邑，建筑宫室等，并模仿幽州制度。辽上京（内蒙古自治区巴林左旗附近）建汉城，宦者、翰林、伎术、教坊、角抵、秀才、僧、尼、道士等都是汉人。后晋石敬塘在割燕云十六州给辽时，亦以伶官及乐器贡献给辽（《五代史·伶官传》）。据《辽史·乐志》记载，辽从后晋继承了唐代的遗制，用于宴会区别于雅乐的，这些乐舞在辽称“大乐”，当时“大乐”虽有坐部乐工，左右各102人，那是以景云遗工充任坐部，实际上坐、立部伎已亡，可考的只有景云等乐舞四部：景云舞，8人；庆云乐舞，4人；破阵乐舞，4人；承天乐舞，4人。乐器有玉磬、方响、搊筝、筑、卧箜篌等十几种。

第二节 辽、西夏、金的舞蹈（2）

辽的“散乐”包括杂剧、歌舞、百戏杂技，是从后晋传来的，后晋伶官刘煦于天福三年（938年）把“散乐”带到辽京，皇帝生辰都要演出。《辽史·乐志》记载：“今之‘散乐’、俳优、歌舞杂进。”贵族士大夫家以及民间都有“散乐”演出。

辽宫廷宴会上的舞蹈，礼仪隆重，大宴群臣和来使必有乐舞，辽帝还让回鹘、敦煌二使臣跳本地舞蹈。如接待高丽、西夏使者，则演出完整的节目，演出形式一如宋朝，有教坊致语、口号、赞，节目结束，竹竿子念“相将好去”，这是辽宋乐舞交流的结果。辽皇帝出行巡视的宴会上也有歌舞，如辽天庆二年（1112年），天祚帝耶律延禧到东北混同江，在头鱼酒筵上，各族酋长依次歌舞，只有女真族酋长阿骨打不舞，天祚帝一气之下，几乎把他杀掉（《辽史·乐志》）。宋人张舜民《画墁录》中说：“契丹待南使，乐列三百人，舞者更无回旋，上下顿挫，伸缩手足而已。”

辽太宗耶律德光以幽州（北京）为南京，云州（山西大同）为西京，辽阳为东京（后为渤海大氏所有），连同中京（号显德府，故平壤城）共五京，十五府，六十二州，是一个很强盛的国家。契丹为游牧民族，性格粗犷豪放，能歌善舞。喜穿窄袖，窄绿短衣，长腰靴，蹀躞带（系在腰间上有小刀、火石等），在茂密的的草原射猎（沈括《梦溪笔谈》）。又《图书集成·乐律典》卷九十：“大辽渤海俗，先命善歌舞者，数辈前行，士女随之，更迭唱和，回旋宛转，名《踏锤》。”这种舞蹈极富北方草原游牧民族的舞蹈特色。

契丹建国之前流行原始巫教，其后受汉人影响，崇信佛教，在很多城市修建塔寺，寺内均有艺术性极高的雕塑，其中以山西大同（辽时西京）上下华严寺的雕塑“合掌露齿菩萨”，最为优美动人，这尊塑像头戴宝冠，面形丰润，眉目低垂似在沉思。上身裸，璎珞蔽体，飘带绕身，双手合掌于胸前，下着裙裤，腰系结子，出右胯，赤足踩莲

花座，实为一幅辽代美人图，只有北京西郊门头沟戒台寺的石雕舞人能与它媲美。该舞人头梳高髻，上身裸，带璎珞，手执长带，全身向左倾斜，侧颈举臂，半蹲出左足，跪右腿，姿态奇特，富有动感。

第二节 辽、西夏、金的舞蹈（3）

二、西夏的舞蹈

游牧在我国西部地区的羌族在商代甲骨文中就已有记载。东汉王朝对羌族的压迫和屠杀，使羌族的一支党项羌曾一度进入青藏高原，后来又退回到松州附近。西晋时鲜卑慕容部吐谷浑西迁到枹罕（今甘肃临夏），征服了这一带的羌族，建立吐谷浑国。唐初分东西两部，其中青海的吐谷浑和党项的拓跋部通婚，其后拓跋降唐，8世纪迁移到今甘肃陕西北部一带（《辽史·西夏纪》说西夏是魏拓跋氏的后代）。宋朝统治时期，党项族才由氏族部落制发展为奴隶制，并于公元1032年建立了党项族奴隶主国家夏国，史称西夏。

夏景宗元昊建国后，仿照宋制建立官职，创制西夏文字，称“国书”，推行党项传统发式，下令秃发，废除唐、宋的赐姓李、赵，改用党项姓“嵬名”，废宋平西王的封号，用本族俗称“吾祖”（兀卒，青天子）。西夏庶民穿绿色衣服，文武百官戴冠，绯（红色）衣，佩蹀躞（短刀），穿靴，秃发，耳重环。西夏和辽关系密切，经常遣使进马、驼等（《辽史·西夏记》）。

西夏信奉原始的巫教，厮是专职的巫，驱鬼治病。乐器有鼓、琵琶、箜篌。唐僖宗时，曾赐拓跋思恭鼓吹全部。夏的宫廷里有番汉乐人院的专门机构，西夏毅宗谅祚曾派使臣向北宋要伶官、工匠，并要求买化妆品和戏剧服装。黑水城曾发现戏剧底本《刘知远诸宫调》（金刻本），可见金诸宫调已传入西夏。西夏后来崇信佛教，河西走廊一带，为西夏所统治。

三、金的舞蹈

女真族在战国时期叫“肃慎”，原居住在长白山和黑龙江流域，最初曾受辽的统治。公元1115年夏历正月，金太祖完颜阿骨打即位，建立奴隶主国家，国号大金。金的都城在会宁府，统治领域东起淮水，西至秦岭。金朝的国家是在对辽作战的过程中建立的。建国后继续展

开对辽、宋的掠夺战争，擒辽天祚帝，灭亡北宋，并进一步南下，发动对南宋的掠夺战争。金人进入汴梁（今河南开封）时，把宋的图籍、法物、仪仗带走，并命令官员们参照唐宋的故典沿革，对礼乐进行审议。可见金的乐舞仪式等是吸收了宋的一套旧制的，如雅乐有文武二舞，文舞名《保大定功之舞》，武舞名《万国来同之舞》。

第二节 辽、西夏、金的舞蹈（4）

女真族本是能歌善舞的民族，撰写《虎头牌》杂剧的作家李直夫就是女真人，元杂剧中常常提到女真家善歌舞。最初乐器有鼓和笛子，有名的歌曲《鹧鸪》也是舞曲（元杂剧《铁拐李度金童玉女》中就谈到女真族歌“鹦鹉”，舞“鹧鸪”），这可能是一种模仿鹧鸪的鸟舞。女真族的民间歌舞在宋宣和初已传入汴梁，《宣政杂录》说：“宣和初，收复燕山归朝，金民来居京师。其俗有‘臻蓬蓬歌’，每扣鼓和臻蓬蓬之音为节而舞，人无不喜闻其声而效之者。”《宣和遗事》说：“宣和间竞唱小词，尾声蓬蓬蓬（又一遍）乍乍蓬蓬蓬（又一遍）是这蓬（又一遍）乍，此妖声也。”今天看来并不是妖声而是新声。由此可知，“臻蓬蓬”是和着鼓点的舞蹈。辽人也有演唱此歌，并合着节奏舞蹈的，用以讽刺辽统治者的外强中干，间接表现了辽、金民族间的矛盾。其歌词是：“臻蓬蓬，外头花花里头空，但看明年二三月，满城不见主人翁。”（陈述《辽文汇“臻蓬蓬歌”》）。

汉族乐舞在北宋也已传入金朝，金太宗完颜晟天会五年（1127年，北宋宣和七年）北宋派出去金的使臣，记载了当时金朝的乐舞情况。乐器有腰鼓、芦管、琵琶、方响、筝、笙、箜篌、大鼓、拍板，曲调和中原相同，只是腰鼓下手边太宽，声音就低一些。舞者有六七十人，手露在袖子外面，回旋而舞（《宣和乙巳奉使金国行程录》）。百戏出场，有汉族《大旗》、《狮豹刀牌》、《讶鼓》等节目，所不同的是有五六个妇女，穿着鲜艳的衣服站在后面，各拿两面镜子，忽高忽低地动着，镜光闪烁，以制造热烈的气氛。

南宋孝宗乾道六年（1170年，金世宗完颜雍大定十年），诗人范成大出使金朝，曾在金朝看到原来汴梁的乐工尚能舞《高平曲破》，他写下了这样的诗句：“紫袖当棚雪鬓凋，曾随广乐奏云韶，老来未忍耆婆（亦作歧婆）舞，犹倚黄钟衮六么。”范成大看到演出汉族舞而感慨，而金世宗完颜雍却极力主张保持女真族的旧俗。郊外射猎之后，

宗室妇女和女真长老，在宴会上起舞敬酒，完颜雍说：我来故乡已有几个月了，现在离回去的日子已近，却没有听到一个人唱本民族的歌曲，你们近前来，我来为你们唱歌。当他歌唱本民族的历史和创业的艰难时，不禁泣下数行，一些老人都随着唱起本民族的歌曲（《金史·乐志》）。这两件事也说明了宋金民间乐舞的交流融合。特别是在民间舞的交流方面，金代的民间舞虽见于记载的较少，但出土文物数量较多，可以补文献之不足。

第一节 元代的歌舞（1）

第七章 元、明、清的舞蹈

从现有的历史资料来看，元、明、清三代的歌舞风貌不似前代那样活跃，但是宫廷祭祀乐舞和民间娱乐歌舞是不受时代局限的，它们始终会有自己的位置和活力。元、清两朝作为少数民族建立的政权，必然带来歌舞艺术的新鲜风貌。

第一节 元代的歌舞

蒙古人在建立元王朝之后，仍然保留着马上民族的生活习惯，民间歌舞也随之保留。同时，在他们征战南北的时候，确立了藏传佛教为他们的国教，因此佛教乐舞在他们的生活中也占有重要的地位。此外，由于他们的民族等级政策使得汉族人地位低下，大量的汉族文人在仕途无望的情况下，将自己的才华投入到文学戏剧的创作中，为戏曲中舞蹈的发展打下了良好的基础，这也是元杂剧发展提高的一个重要原因。

一、宫廷乐舞

元代宫廷宴享娱乐的舞蹈，继承宋制并吸收融合金及西夏燕乐，又结合蒙古族的生活、信仰、习俗，加以发展，成为具有元代特色的燕乐。即以宫廷队舞而论，它是元代燕乐的代表，元代队舞有《乐音王队》（元旦用）、《寿星队》（天寿节——皇帝生日用）、《礼乐队》（朝会用）、《说法队》等四队，每队又包括十个小队。每个小队都具有蒙古族独特的风格和色彩。从内容上看，有些是反映宗教思想的，如僧道合一，《说法队》尤为鲜明，有的妇女戴僧伽帽，穿紫禅衣，手持念珠，扮作僧人，有的男子戴隐士冠，穿白纱道袍，执拂尘，扮作道士。《乐音王队》则戴孔雀明王和毗沙神像面具，还有扮作乐音王菩萨和飞天夜叉的，浓厚的宗教色彩为唐宋队舞所无，蒙族狩猎和游牧生活也得到反映，如《寿星队》中有披甲执戟的猎人，还有扮作神鸟的乌鸦、大鹏鸟、仙鹤等；而伴奏的乐曲则熔蒙古、汉族

以及西藏佛曲和西域乐曲于一炉，名目繁多，如《吉利亚》、《金字西番经》、《袄神急》、《新水令》、《沽美酒》、《太平令》等。

宫廷燕乐除队舞外，还有为皇帝欣赏娱乐而在宫中表演的小型节目。如元武宗（1309）时宫女所跳的《八展舞》以及元顺帝时舞伎凝香儿的《昂鸾缩鹤》舞，都属轻盈曼妙的女性舞蹈，其中最著名的应属元朝末代皇帝元顺帝至正十四年（1354年）演出的赞佛用的乐舞《十六天魔舞》，该舞以宫中舞伎扮作十六天女，头梳发辫，戴象牙佛冠，身披璎珞，穿大红绡金长短裙，金杂袄，云肩，合袖天衣，绶带，穿鞋袜。其制作根据为西藏密宗的十六天女。此舞色彩绚丽，富神秘色彩，而舞蹈编排技巧高超，元人张翥对该舞有生动的描绘："十六天魔女，分行锦绣围，千花织布障，百宝贴仙衣。回雪纷难定，行云不肯归，舞心挑转急，一一欲空飞。"《十六天魔舞》本是佛教供奉之舞，带有宗教色彩。到了元朝末年，宫廷中表演的《十六天魔舞》，其佛教供奉的意义已日渐淡化，而世俗享乐娱悦的作用却突出起来。至正年间，这个舞蹈逐渐变成蒙古宫廷舞蹈，而且在内容上也发生了变化，从原先的宗教供奉舞蹈，变为专供帝王享乐的世俗舞蹈了。后人因元顺帝"怠于政事，荒于游宴"，视《十六天魔》为亡国之音，明宋讷诗："凭谁为问天魔女，唱得陈宫玉树声。"

第一节 元代的歌舞（2）

二、宗教与舞蹈

元代统治阶级原是来自草原的北方游牧民族，在祭祀方面有着本民族的风俗习惯，他们主要信奉萨满教，但在八思巴被奉为帝师之后，藏传佛教占据了蒙古人信仰的主导地位，佛教乐舞也出现在他们的生活中。

1□萨满舞蹈

蒙古民族自古以来信仰原始的多神教——萨满教。“萨满”一词源自通古斯族语，本意为“因兴奋而狂舞的人”。男巫蒙古语称为“博”，女巫称“伊都干”。蒙古民族最初崇拜高山和大树，在这种原始宗教中，保留着“森林文化”的痕迹，祭祀天神，欢庆胜利，都要歌舞于蓬松树下。他们相信万物有灵，所崇拜的精灵称为“翁贡”——以木或毡制成的偶像（《多桑·蒙古史》）。萨满教起源于民族部落的狩猎生活和图腾崇拜，其巫师叫“曲律”，能沟通人神，每当精灵附体时，“曲律”的动作便酷似某个精灵的动作和神态。蒙族舞中保留着许多模仿白海青、棕熊、老虎的动作，这都与萨满教有关。萨满巫师的法器铃鼓、铜镜等，都是沟通人神的重要工具。

公元前1000多年前，北方游牧民族的祖先在查干札马岩画中保留了巫师边舞边击铃鼓的形象。蒙古入主中原后，太庙四祭仍用巫祝。据说，蒙古军队出征时，要套40头牛的大车，跳萨满的《战神舞》。祈求丰收、求雨、祈福、祝寿都要请萨满舞蹈。《马可·波罗行记》记载了忽必烈时萨满的情况：“大汗每年居留此地（指上都开平）之三月中，有时天时不正，则有随从之巫师星者，谙练巫术，是以驱除宫上之一切风云暴雨，此类巫师名称脱李惕及客失梡，是两种不同之人，并是偶象教徒。”

2□藏传佛教和舞蹈

元世祖时（1280～1294年），藏传佛教的舞蹈《羌姆》由西藏传入，在元代中原地区称《查玛》、《参玛》，俗称“跳神”、“打鬼”，亦称《跳布札》、《布札克》（蒙语舞蹈）。《羌姆》是在佛教密宗四部学说中的瑜珈部和无上瑜珈部的《金刚舞》的基础上，与西藏原始宗教——苯教的拟兽面具舞和鼓舞结合而成。公元8世纪乌仗那（今巴基斯坦境内）密宗大师莲花生（即白马穷乃）向西藏传播密宗教义，建立桑耶寺后，经常演出这种舞蹈并逐步完善，此后喇嘛教宁玛派、萨迦派、噶举派、格鲁派按各自的教义发展。忽必烈尊萨迦派第五代祖师八思巴为帝师后，八思巴建议在大明殿大作佛事，喇嘛教有取代萨满教的趋势。作佛事要跳《羌姆》，《羌姆》原是西藏宗教舞蹈仪式，并有记录舞蹈跳法的舞谱。《查玛》随着喇嘛教得以传播，特别是到16世纪后，《查玛》大规模传入内蒙古；蒙古土默特部首领俺答罕（1507～1582年）统治漠南（内蒙古）后，《查玛》更是广泛流行，到处鼓乐齐鸣，高歌劲舞。《查玛》吸收了印度和西藏的精华，并赋予它蒙古族自己地区的内容和形式，不断从本民族的生活和传统舞蹈中吸取营养，人物造型反映了蒙古人的性格特征和形体美，在衍变中不断规范，并有了严格的训练方法，面具则发展到30多种。

第一节 元代的歌舞（3）

三、元杂剧中的舞蹈

元杂剧在中国戏曲史上是极为光辉的一章。在不到百年的时间里，元朝不仅产生了关汉卿、马致远、白朴、王实甫等100多位戏剧家和500多部杂剧、南戏剧本，而且出现了朱帘秀、忠都秀等众多技艺超群的艺人。

元杂剧把歌舞、武艺、杂技和故事表演融为一体，戏曲舞蹈的逐渐成熟和自成体系，就是在这个时期开始的。洪洞县广胜寺明应王殿忠都秀作场的壁画为我们留下了元杂剧角色行当和化妆表演的生动形象。

元时习俗，用地名冠于秀字来称呼在某一地区最有名的女演员，如《青楼集》中有大都秀、燕山秀、西夏秀、梁园秀等。元杂剧中的“净”角是由原来的“副净”演变来的。元杂剧中角色行当更为完整，“末角”就分出了“正末”、“外末”、“小末”；“旦角”分出了“正旦”、“外旦”、“小旦”、“老旦”等。所有角色的服装、且末、化妆，都比宋杂剧、金院本精美华丽。他们的舞蹈在不断继承传统歌舞，吸收杂技、武术的融汇中更为丰富多彩。

宋元时代杂技与武术联合表演，被通称为“打拳卖艺，跑马卖解”。它们又共同融入杂剧之中，丰富了戏曲做、打表演手段，成为独特的戏曲舞蹈。这从王实甫《丽春堂》杂剧可见端倪：“幼习兵器，都夸咱武艺；也会做院本，也会唱杂剧。”元明戏曲吸收武术、杂技有一个历史过程，首先是在表现战争和塑造民间草莽英雄人物形象的剧目中运用这些传统技艺，进而提炼发展使其舞蹈化，使之成为戏曲表演各类行当共同的武功基础。武术杂技用于戏剧表演，早在北宋即已开始。到了金元时期的北杂剧，这种短打武戏的表演又有了进一步的发展，把武术杂技与塑造人物形象结合起来，并在表演艺术中形成专门的一科。这专门的一科称作“绿林杂剧”或“脱膊杂剧”。《青楼集》记

载的著名艺人中，就有专精表演“绿林杂剧”的，称名者有国玉第、天赐秀及其女天然秀、赐恩深、平阳奴等。书中说天赐秀“足虽小，而步武甚壮”，赐恩深被誉为“邦老赵家”。北杂剧以短打戏著称的剧目是《刘千病打独角牛》，武打表演在该剧中占有重要地位。第一折中，刘千与折拆驴的对打表演，就有杂技小武术和丑角表演的“谐打”成分：

〔正末扮刘千，净扮折拆驴，正末做脚勾净科，折拆驴做跌倒科〕

折拆驴〔云〕哎哟！这厮好无理也！我听他说话，他把手上头晃一晃，脚底下则一绊，正跌着我这哈撒骨。兀那厮，你和我厮打么？

正末〔云〕打将来！〔折拆驴做打科，正做跌倒折拆驴，打科〕

世不饱〔云〕打将来也，俺两个家去了罢！〔同快吃饭下〕

折拆驴〔云〕打杀我也！徒弟每都里去了！

第一节 元代的歌舞（4）

在这段剧本中，两次揭示“打科”、“跌倒科”，还有一个“脚勾净科”。“科”字是成套的表演，不管打人者或被打者，打得花俏、跌得漂亮都要有好功夫。这出戏的第三折，刘千与独角牛在擂台上一场脱膊厮打，为全剧高潮。它既是宋元以来表演角技性武艺发展的现实反映和艺术运用，也是元明戏曲与武术杂技艺术结合的重要阶段。

元杂剧除了直承武术、杂技的武打之舞外，还有两类舞蹈：一是生活动作的舞蹈化，在元杂剧的剧本中用一个“科”字提示，又称“科范”。这些动作往往是某一固定的情景的表述，有些后来发展为戏曲舞蹈程式，如前文提到的“打科”、“脚勾净科”。马致远的《救风尘》第四折，裴兴奴见皇帝的场面，剧本提示中有“正旦拜舞科”。这是三跪九拜的礼仪动作的舞蹈化。其他像骑马、撑船、上下楼、饮酒、投水、跌倒等，都有富于舞蹈化的科范。二是插入性的舞蹈，如朱凯的《刘玄德醉走黄鹤楼》第二折关平问路时遇到伴姑儿和伴哥儿表演的《村田乐》；《唐明皇秋夜梧桐雨》一剧中，更有杨贵妃表演霓裳羽衣舞和安禄山作胡旋舞的情节，这里的舞蹈虽不可能是盛唐名舞的原貌，但总要从戏曲表演中显示部分舞姿。中国传统表演艺术中有所谓“京剧的筋斗杂技的顶”的说法，“筋斗”在戏曲舞蹈中占有极为重要的地位。从元人高安道套曲《疏淡行院》可见，好的演员筋斗应当打到一两百个，可见其技艺。正是元杂剧在创作、表演艺术上的积累才使明清戏曲舞蹈得到了空前的发展。

元代的戏曲艺术称元杂剧。元杂剧中的“唱”、“云”、“科”是它的艺术表演手段。三者之中的“科”，主要是做工，包括表情、舞蹈和武功。其中舞蹈有插入性的，如《铁拐李度金童玉女》第四折：“可看俺八仙舞一回你看（八仙上，歌舞科）。”此外，《刘玄德醉走黄鹤楼》中用了民间舞队舞《村田乐》，《追韩信》中用了跑竹马等。元杂剧中这种插入性舞蹈还有《唐明皇秋夜梧桐雨》中安禄山的胡旋舞和杨

贵妃的霓裳羽衣舞等。元杂剧中的武功技巧，也包含着许多舞蹈因素，如各种器械舞、对打、翻跟斗、扑旗踏跷等。另有一些剧如《小尉迟》中有“做调阵子科”、《马陵道》中有“卒子摆阵科”，这是一种队形舞蹈。元杂剧中其他做工，逐渐演变为程式化的舞蹈动作，用以表现人物情态，如《拜月亭》中的“正旦做害羞科”，“正旦做慌折惨打悲的科”等。当时的杂剧艺人，还给一些技巧性的舞蹈动作起了名字，如“扑红旗”、“拖白练”、“踏跷”等。

四、元代民间舞蹈

蒙古民族历来是欢歌乐舞的民族，宴会、婚礼、庆典、体育竞赛无不既歌且舞，而且宗教舞、宫廷舞、民间舞有着难以截然划分、千丝万缕的因缘关系，统治者宫廷中的盛大宴会，还保留着民间即兴舞蹈的习俗。《出使蒙古记》记载：“当他们举行盛大宴会时，他们全都拍着手，并随着乐器的节奏跳舞，男人们在男主人面前，妇女们在女主人面前。”蒙族民间舞如《踏歌》、《倒喇》、《筷子舞》、《酒盅舞》，至今流传在民间，成为娱乐性强的集体舞。

第一节 元代的歌舞（5）

《倒喇》

《倒喇》（蒙语又歌又舞的意思）和现在流传于内蒙古杜尔伯特部族的《顶碗舞》（头上顶碗）以及广泛流行于鄂尔多斯民间的《筷子舞》、《酒盅舞》等，和佛教舞《灯舞》、《珠腊》都有很密切的渊源关系。《历代旧闻》曾谈道："元有《倒喇》之戏，谓歌也，琵琶、胡琴、筝皆一人弹之，又顶瓷灯起舞。"清代人吴长元著《宸垣识余抄》曾指出，《倒喇》是金代和元代的戏剧名，而且还引用了陆次云的《满庭芳》词："左抱琵琶，右持琥珀，胡琴中倚秦筝，冰弦忽奏，玉指一时鸣。唱到繁音入破龟兹曲，尽作边声。倾耳际，忽悲忽喜忽又恨难平。舞人矜舞态，双瓯分顶，顶上燃灯。更口噙湘竹击节堪听。旋复回风滚雪，摇绛烛，故使人惊，哀艳极，色艺心诚，四座不胜情。"从这一段生动的描绘，可以知道《倒喇》是一场优美动人的独舞，还有特技表演，不但头上顶灯，而且口里还吹奏着横笛。"双瓯分顶，顶上燃灯"，则指既顶双碗又顶点燃着的灯。

《黑山鸡舞》

这是流行于布里亚特蒙古族的古老民间舞，模仿黑山鸡的动作和叫声，翩翩起舞，舞者边舞边吹口哨或用舌头作响，学鸡叫伴奏（《布里亚特蒙古史》）。

《海青拿天鹅》

海青是鹰的一种，全身为白色，红嘴，红爪，善于擒拿天鹅，是成吉思汗部族的图腾。蒙古族放海青拿天鹅是很古老的习俗，因之也产生了反映这种生活的乐曲和舞蹈，叫做《海青拿天鹅》。元代诗人杨允孚在《滦京杂咏》中描述了这首琵琶曲："为爱琵琶调有情，月高未放酒杯停。新腔翻得凉州曲，弹出天鹅避海青。"

根据内蒙古札木苏记录，兴安岭南麓的狩猎歌舞《海青拿天鹅》为两人扮演的小歌舞，据说蒙古族舞蹈的顺拐和小碎步向前跑，都是

模仿海青的，这可说是蒙古族图腾舞的遗迹，值得重视。

第一节 元代的歌舞（6）

《白翎雀》

《白翎雀》是元代著名的《答罕曲》。“答罕”为蒙古语，亦名《白翎雀双手弹》，见《新元史·乐志》。杨维祯《元宫词》有“开国遗音乐府传，白翎飞上十三弦”之句（十三弦为筝，是用筝奏的曲子）。最初元世祖忽必烈令伶人硕德闾作曲，表现在朔漠之地能制猛兽又能驾天鹅的白翎雀。此鸟雌雄合鸣，声音悦耳，曲子开始缓慢柔和，曲终急促，表现“白草黄云日色薄”、“啾啁百鸟纷参错”的朔漠风光，动人心弦。此曲后为舞曲。张昱在《白翎雀歌》中描述了女真族舞伎作此舞时的妙丽多姿：“女真处子舞进觞，团衫盘带分两傍，玉纤罗袖柘枝体，要与雀声相颉颃。”

《白沙细乐》——《别失谢礼》

这是至今保存在云南省丽江县的元代歌舞曲。相传南宋末年（1253年），元世祖忽必烈南征，取道吐蕃之地，过大渡河抵金沙江，丽江摩些（纳西族）部土司阿良对忽必烈表示拥护并帮助他进军大理。临别时忽必烈将乐曲十章和乐工、乐谱赠送给阿良。这就是《白沙细乐》——《别失谢礼》的来源。《丽江府志》记载：元太弟（忽必烈）革囊渡江，其音乐相传有胡琴、筝、笛诸器，其调有南北曲，叨叨令、一封书、寄生草等名。名曰细乐。

《回回曲》

这是新疆一带的乐曲。《辍耕录》乐曲条说：回回曲有《马黑木当当》（当当即曲调）、《清泉当当》。《马黑木当当》很可能就是新疆维吾尔族最古老的乐曲《木卡姆》。“木卡姆”当时称“马黑木”。成吉思汗西征，使东西交通畅行无阻。其后到至元间（1264年），忽必烈控制了岭北局势，势力已伸入畏兀儿（即维吾尔）地区，西域和边疆乐舞在元代非常盛行。“木卡姆”乐舞已成为大都（汗八里，即北

京）和上都（开平）演出的重要节目，至今新疆地区仍保留“十二木卡姆”。据学者考证，“十二木卡姆”发源于南疆和田一带。

第二节 明清时代的舞蹈（1）

舞蹈到了明清时期，除了在郊庙祭祀中仍然占据主要地位，在民间生活中，便以戏曲舞蹈的形式发展演进。此外，由于现今保留了大量当时的方志、文人笔记，让我们得以知晓当时民间舞蹈的繁荣局面。

一、明清宫廷舞

明太祖朱元璋初定天下，仍设教坊司，宴乐所奏乐曲主题多为安抚“四夷”，平定天下。至于明代雅乐，据《明史·乐志》记载，明太祖定都金陵（南京）后，立典乐官，冷谦（元末人，知音，善琴瑟）为协律郎，定乐舞制度，雅乐仍分“文舞”、“武舞”两大类。明代宫廷舞，大祀庆成大宴用《万国来朝队舞》、《缨鞭得胜队舞》。万寿圣节大宴用《九夷进宝队舞》、《寿星队舞》。冬至大宴用《赞圣喜队舞》、《百花朝圣队舞》。正旦大宴用《百戏莲花盆队舞》、《胜鼓采莲队舞》。

明朝皇族郑恭王厚烷的儿子朱载堉（1536～1611年），是明代杰出的科学家和艺术家，在音律、舞蹈、数学、物理等领域都有很高成就，他首先提出“舞学”一词，并制定了内容大纲，他引证古今设计了《灵星舞》，即汉代的舞《象教田》，用十六男童表演的“生产舞”并制《灵星小舞谱》，用舞人摆字，又撰写绘制《人舞谱》和《六代小舞谱》，意在恢复周代的“六舞”。包括《云门》执帗而舞，《咸池》徒手而舞，《大韶》执龠而舞，《大夏》执羽而舞，《大濩》执旄而舞，《大武》执干而舞。影响所及，清代祭祀乐舞也按这种模式编制。他的舞蹈动作姿态如“四势为纲”、“八势为目”等等，都成为封建礼教宗法制度和道德规范的载体。连边远的云南剑川石窟都有六舞形象，可见其影响深远。

清代统治者对乐舞十分重视，祭祀、朝会、宴享无不参照前朝汉族传统乐制而制定新乐舞。清代宫廷宴乐队舞的总名为《庆隆舞》，

其中包括介胄骑射的《扬烈舞》和大臣对舞的《喜起舞》。舞的内容是有寓意的，开始乐队站两翼，歌者13人，奏《庆隆》乐章，表演《扬烈舞》，有穿黄画布套者16人，穿黑羊皮套者16人，各戴面具，跳跃扑跌，像奇异的野兽。又上骑竹马的8人，周旋驰逐，像八旗兵。一人射中一兽，群兽随而慑服。这时，《喜起舞》舞队上场，大臣朝服18人，对舞欢庆。

第二节 明清时代的舞蹈（2）

二、明清民间舞

明代商品经济的发展和市民意识的抬头，是民间舞蹈繁荣和发展的重要条件。而反映民间习俗和生活、给人们以欢快的娱乐和美的享受的民间舞，则是极富生命力的。自宋以来，民间舞蹈如异峰突起，占据了乐棚瓦舍，至明清尤盛。明清时代，不但宋代的《扑蝴蝶》、《狮子舞》、《大头和尚》、《耍和尚》、《跳钟馗》、《跳魁星》等节目仍在街头演出，相沿成习，而且由于明代众多的长短篇小说如《水浒传》、《西游记》、《三国演义》、《金瓶梅》等的影响，民间舞蹈中出现了“梁山好汉”和“三英战吕布”、“安天会”等节目，内容更趋丰富多样。

明清时期，每年从正月春节开始，一年中很多节日都有民间舞蹈活动，或称“社火”，或称“走会”，近世更称“花会”。明代春节的活动，谓之“行春之仪”，起源很早，传为周公时“制立春土牛”，此后迎春、迎芒神都是祈丰收、劝春耕的风俗。社火队中有各阶层各色各样的人物，或戴胡人假面，或饰观音，或以金蟒缠身装神弄鬼。

社火队在殿前表演的一部分是杂技表演，一张方桌上，一人半躺，双足上举擎一竿，竿上一小儿持三角小旗，绕桌有四乐队，二持旗子，右一击鼓乐人，左二人击鼓，一人拍板，另乐队三人为一倒立的杂技艺人伴奏，乐器以鼓、笛、拍板为主，这种乐制自宋至元、明、清灯节等民俗活动中均沿用不变，因其运用自由方便，此后化为“十番鼓”，仍以以上三种乐器为主。清代灯节或迎神赛会，民间各种舞蹈技艺组成的表演队伍称为“走会”，在宋代舞队、明代社火的基础上，清代的走会又有所发展，很多武术节目和民间舞蹈同时演出。保留至今的清代《北京走会图》，全套共有48幅，计《中幡》、《天平》、《旱船》、《杠子》、《花砖》、《开路》、《花坛》、《双

石》、《小车》、《扛箱》、《地秧歌》、《少林》、《花钹》、《狮子》、《高跷》、《胯鼓》、《石锁》、《五虎棍》等。

《旱船》、《地秧歌》、《狮子》、《高跷》、《胯鼓》、《小车》舞蹈性强，至于《地秧歌》，清人吴锡麒、项朝棻认为即南宋之《村田乐》，“所扮有花（或作耍）和尚、或作花公子、打花鼓、拉花姊、田公子、渔婆、装态货郎，杂沓灯街，以博观者之笑。”其中各色行当俱全，共12人，有花公子、老渔翁，打花鼓、打花棍、提花篮（童子）等，此种格局一直相沿至今。

此外，明清还出现有《刘海戏金蟾》的民间舞蹈。蟾即蟾蜍（三足蛙），谐音为钱，有时戏蟾，有时即戏钱。刘海，为道教全真道北五祖之一，传说他曾托名为大姓家服役，汲井得一三足大蟾，以彩绳系之，背蟾逃走，此后民间舞出现刘海以金钱戏三足蟾，为吉祥之兆。陕西汉中文物局保存的《刘海戏蟾》石刻，为儿童舞蹈。

第二节 明清时代的舞蹈（3）

与宋、元不同，清代的《抬阁》和《高跷》增加了人物和故事，戏曲进入《高跷》行列。清代天津《天后宫过会图》中有《判官送妹》（即《钟馗嫁妹》演变而成）：在天后宫扫殿会旗下，十六人抬着仙阁，阁上判官骑牛，执棒，棒上立一撑伞小鬼，最下层一小鬼挑挑子，一头为箱，一头为剑。一小鬼捧宝瓶，中间杜公子持折扇，在几前秉烛夜读，小妹乘双轮车。《高跷》接在《判官送妹》之后，四面“河东大寺”旗帜，四面“河东大寺高跷会”旗帜引导在前，二十二人高跷队，扮演各种角色，打头的杨五郎，戴大念珠，手持双棒，还有老渔翁捉鱼，白蛇提线，丑公子扑蝴蝶，樵夫担柴，僧人敲木鱼，打花鼓二人文打，二人武打。天后宫走会第四起为狮子会，灯笼旗帜上面部分有姜家井捷兽云狮老会，锣鼓喧天，三头巨兽摇头摆尾舞得酣畅，天津风俗，有所谓“狮子摇头万兽惊”，用以辟邪、祈福。

元宵灯节，人提花灯，可做出各种变化，清姚燮《今乐考证》说：舞灯时，“每人持花灯二，上场一十二人，应节盘旋，颇怵心目，其法有三十六变。”所谓三十六变是指持灯的队形变化为“双龙交会”、“倒连环”、“四象生八卦”、“鸳鸯阵”、“方胜”、“喜重重”等。其灯之名目很多，有鹅灯、鱼灯、八卦灯、凤凰灯、蝙蝠灯等。另外，《生平乐事》（无款）、《灯辉绮节图》（无款）描绘的是灯节儿童的欢乐。一少女提《魁星点斗》，魁星立于鳌头上吸右腿金鸡独立，手执笔，有北斗七星围绕。

清初著名文人曹寅以“柳山居士”之名著杂剧《太平乐事》，表演时十出有九出都有乐舞。如第一出为《花灯舞》，第四出为《太平有象》，是各国王子献宝舞，可以结合《南都繁会图卷》互相印证。特别是第八出为日本民间舞，有扇舞、舞花篮、舞灯等。这说明清代与东邻日本的交流虽逊于唐代，但民间仍有不少往来，乐舞交流仍在继续。

历史悠久的民间舞蹈被纳入清宫表演，如《走会》在民俗节日为宫廷表演。乾隆皇帝曾封《走会》为《皇会》。慈禧太后垂帘听政时期，北京、天津的《走会》在春节、元宵、端午等各种节日进宫表演已成清宫惯例。

三、明清家乐中的舞蹈

自汉至唐宋以来，贵族、地主、富商、士大夫私人蓄养家乐形成风气，而明清尤甚，它是专供一家或一姓使用的。明清两代，戏曲艺术得到极大的发展。明代文人蓄养家乐的风气很盛，为戏曲及舞蹈的发展提供了丰厚的土壤，由于文人的精心打造，注入了许多养分，也为后世戏曲及舞蹈的样式和程式打下基础。崇祯年间，周文江曾送女乐十二人给马士英，名伎陈圆圆最初是田琬的家伎，据说看了陈圆圆的表演令人“欲仙欲死”。南京市博物馆藏清光绪《仿明五彩人物坛》上有女乐一班，有为某家庆寿典礼上的女乐舞蹈场面。桌上摆二盘仙桃，两家伎执长柄扇，中立一家伎向左侧手执拂尘。前部中一独舞者，面貌姣好，身段窈窕，翻袖起舞，飘飘欲仙。服饰为敞领宽袖，袖中又出长袖。明清家乐盛行，也与戏曲艺术的成熟发展有着直接关系。家乐大小不等，如《宝剑记》作者李开元的家乐班就有数十人之多，有的虽只有生旦角色七八人，大都色艺俱佳。家乐善演新戏，歌唱和舞蹈艺术精益求精。这些新戏不少是这些士大夫家主自己的作品，他们文化素养较高，往往追求古舞遗韵和以舞抒情。

第二节 明清时代的舞蹈（4）

16世纪初，流行于吴中民间的昆山腔，受到社会上一些深通音律的文人学士的重视，这些人丰富声腔，吸取海盐腔的许多优点，使其成为一种“转音若丝，流丽悠远”的新声。昆曲艺术在士大夫阶层赢得了空前的地位。他们创作剧本，豢养家班，组织演出，为戏曲舞蹈的成熟创造了优越条件。当时有名的传奇编导家梁辰鱼，出身官僚家庭，但不屑作八股文，终日在家乐班子里排演他创作的《浣溪记》传奇。《浣溪记》盛行一时，张岱在《陶庵梦忆》中曾描绘了该戏演出时豪华的舞蹈场面：“西施歌舞，对舞者五人，长袖绶带，绕身若环，曾挠摩地，扶旋婀娜，弱如秋药；女官内侍，执扇葆璇盖、金链、宝炬、执扇、宫灯，二十余人。光焰荧煌，锦绣纷迭，见者错愕……”剧本中有许多动作提示，成为后世戏曲的特技。如文种见夫差，“末在外膝行至内伏科”的“膝行”。当时“歌儿舞女，不见伯龙，自以为不祥”，王世贞诗更称“吴闾白面冶游儿，争唱梁郎雪艳词”。

汤显祖49岁以后就弃官不复出，在他家居玉茗堂里排演自己创作的传奇，在其代表作《牡丹亭》第十出《惊梦》的剧本中有许多关于舞蹈的提示。比如“入梦”，写杜丽娘与柳梦梅相晤一段，先是“生回看科”、“旦惊科”、“相叫科”，后又“旦作斜视不语科”、“旦作惊喜欲言又止科”、“背想科”以至“生笑科”……这样细致地提示舞蹈动作，又经过艺人的体验表现，使《惊梦》至今成为一出以载歌载舞的形式刻画人物微妙心理的名剧。这些精彩的演出都是靠家乐中的演员来完成。

阮大铖天启时依附魏忠贤阉党，为士林不齿，崇祯初罢斥为民，在家创作《燕子笺》、《春灯谜》、《双金榜》、《牟尼合》等传奇四种，在家班中排演。《陶庵梦忆》的作者张岱对阮大铖的为人极看不起，但该书却赞扬了阮家班的舞台艺术，特别对他家班演出运用龙舞、傩戏、飞燕之舞和水火流星，活跃舞台的艺术处理，极为推崇，称其“如就戏论，则亦簇簇能新不落窠臼也”。

与家班同时兴盛的民间职业班社，物质条件虽不如家班，但其为了生存，艺术上精益求精，往往产生许多卓越演员。曾有记述净行演员陈明智擅演《千金记》中的项羽，他本是“村优”，偶尔在城市戏班串戏，轰动一时，被选入有名的寒香班。《起霸》本是该剧一折，表现项羽率领江东八千子弟过江灭秦的开始，为了显示叱咤风云的霸王形象，他充分运用戏曲舞蹈的装饰性和夸张性特点，创造大段整装束带、正盔抖甲的舞蹈，他的表演被时人称为“气势雄伟，龙骧虎跃”，后来的演员竞相效仿，这一套舞蹈就成为程式固定下来，并由表现个别人物，演化为表现所有扎大靠的武将出场时的传统舞姿。

清代富贵之家，文人雅士仍有蓄养家伎的遗风，清乾隆间的浣梅影居士，调教歌舞伎人十二名，并为其立小传名《天台仙子歌》，十二人中以八仙子蒋翠羽最为聪慧，擅长袖舞垂手。

第二节 明清时代的舞蹈（5）

四、清代地方戏中的舞蹈

清代是中华戏曲成熟的时期，经过昆山腔与弋阳诸腔的盛行、流布之后，戏曲艺术在全国各地兴起，形成了一个百花齐放的局面，这个局面的标志就是各式各样的民间地方戏的兴盛。清代地方戏，是自康熙中叶蓬勃兴起并相继流行于全国各地的多种民族、民间戏曲的统称。它们继承完善了中国戏曲唱、做、念、打和手、眼、身、法、步四功五法的完整的载歌载舞的表演体系。戏曲舞蹈作为一个独特的舞蹈体系，在清代戏曲舞台上确立起来。

康熙《南巡图》绘成于康熙三十三年（1694年），记录康熙皇帝二十八年（1689年）第二次南巡时一路所见各地风俗人情，为王埥等作，现藏故宫博物院。这幅画的第九卷是演戏场面，背景是绍兴府柯桥镇大桥边，戏台是临时搭成的，演出的剧目为《单刀会》，从台前和船上的观众众多可以看出人们对戏曲的热爱。清人所绘《康熙庆寿图》，画中一男角身穿官服正在表演，右为乐队，左为等待上场的各行角色。据说那位以表演传奇《千金记》项羽称名一时的陈明智，就是在康熙南巡时，随着他所在的寒香班被选入清宫，担任南府教习的。清代康熙年间设立南府，专门掌管宫廷戏曲演出，曾收罗大批优秀民间艺人，教习年轻太监和艺人子弟，以应宫廷演出，这无疑对戏曲的歌唱和舞蹈艺术的提高都有极大好处。

清代地方戏被统称为“乱弹诸腔”，原因是他们突破了联曲体的传奇形式，创造了板式变化为主的“乱弹”形式。清代地方戏的舞蹈艺术成就是多方面的，许多杰出艺人的精心创造，为其提供了丰厚的艺术积累。如名盛一时的秦腔艺人魏长生（1746～1802年）在旦角舞蹈和化妆上的创造革新就是一例。他擅长跷工戏，乾隆四十四年（1779年）在北京演出秦腔跷工戏《滚楼》，轰动一时。“跷工”又叫“踩寸子”，是旧时男扮女的演员，用来模仿小脚步态的。这本是封建时代缠

足女子的一种病态美，“揣摩时好竞妖妍，风会相趋讵偶然”（吴长元诗），魏长生适应观众好尚，使旦角舞姿提高了一大步，而且成为戏曲舞蹈基本训练的一种方法。梅兰芳曾说：“我已经是将近六十岁的人，还能够演《醉酒》、《穆柯寨》、《虹霓关》一类刀马旦的戏，就不能不想到当年教师对我严格执行这种基本训练（跷工）的好处。”（见梅兰芳《舞台生活四十年》）

魏长生对旦角艺术更大的贡献是梳水头的发明。《剧话》的作者李调元曾在诗中说：“假髻云霞腻，缠头金玉相。”过去演旦角也有假发，但较粗陋，多以头帕盖盖，如乾隆年间杨柳青戏曲版画《瑞草图》两旦角皆戴头帕。自魏长生发明梳水头后，云鬓珠翠，种种头饰发达起来，使戏曲旦角的舞蹈更为摇曳多姿。魏长生曾南下扬州演出，深受欢迎，每场获千金收入，当地演员郝天秀以模仿魏的演出而称名（见《扬州画舫录》）。

清代地方戏对武术、杂技的吸收运用，日臻完美，特别是1790年四大徽班进京，更把在民间经过长期琢磨的武剧艺术带到京都舞台。除《大卖艺》这样的特殊剧目直接表演武术和杂技外，徽调《青龙棍》中的杨排风的“舞棍”和与焦赞的对打棍，都已经把武术舞蹈化，既发挥了明代武术“长剑术”（即棍术，明将俞大猷有专讲棍术的《剑经》技法），又将其艺术化，成为表演人物心态的武舞。其他如《快活林》、《打店》、《三岔口》、《改容战父》中的武术动作都成为在剧情规定之中，人物合乎逻辑的行动，比元杂剧中交代性和明传奇中串插性的武技表演，在艺术上大进一步，而且是生旦净丑各行当都崇尚的艺术。光绪年间的演出图也可反映这种时尚。

第二节 明清时代的舞蹈（6）

明、清时代武术蓬勃发展，都会经济的繁荣，促成了镖行业的发展，戏曲艺术适应人们对武艺的喜好，武戏空前发展起来。清代后期戏院演出，常以“全武行”作号召。武戏的发展也丰富了文戏的表演特技，如徽戏舞台上的“十耍”（耍纱帽翅、耍翎子、甩发等）和132跳（跳鬼、跳判等），以及蒲州梆子的“耍髯口”、“耍雨伞”、“耍流星”和椅上特技等。这些表演特技和特定的舞蹈程式，经过一辈辈艺人的雕琢创造，成为各种文戏、武戏和不同行当普遍运用的舞蹈身段——程式和特技了。

清代迎神赛会中，常常抽出一些富有舞蹈表现力的片段表演。绘于1815年的《妙峰山庙会图》就是表现赵匡胤的蟠龙棍的武戏片段演出。

清代地方戏除广泛吸收杂技、武术与民间歌舞丰富戏曲舞蹈外，梆子腔开创的舞时不歌、唱时不舞的新表演方法，也对戏曲舞蹈的发展和提高起了重要作用。梆子以前的曲牌体剧种，大都受昆曲载歌载舞的影响，这种舞蹈不可能太繁难，技巧也不能充分发挥，梆子开创的新表演方法更有利于戏曲艺人在表演上的创造。

清代地方戏多种脚色体制的全面发展也为戏曲舞蹈丰富和系统化开拓了广阔道路。《扬州画舫录》所载“江湖十二脚色”中包括副末、老生、正生、老外、大面、二面、三面、老旦、正旦、小旦、贴旦、杂，已比明传奇中的脚色丰富多了。在清代不少地方戏中，一类脚色又出现了“文”、“武”和“文武兼工”三种类型。“老生”中有文老生如阚泽（《祭风台》）、武老生如徐盛（《吴雄志》）、文武老生如岳飞（《擒杨麽》）、林冲（《神州擂》）。“小生”中有文小生如刘后主（《吴雄志》）、武小生如赵小龙（《祭风台》）、文武小生如李世民（《双投唐》）等。从清代《升平署扮相谱》中就可以看出多种脚色的不同形姿。净行中《取荥阳》的项羽、《竹林记》的火神、《宝

莲灯》的秦灿和丑行中《艳阳楼》的秦仁，都有各自不同的造型和舞姿。

乾隆五十五年（1790年），为给皇帝祝寿，朝廷从扬州征调了以高朗亭为台柱的“三庆”徽班入京，此后又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等安徽班进京献艺，而成一时之盛。在演出过程中，六班逐步合并为三庆、四喜、春台、和春等著名的四大徽班。他们吸收京腔、秦腔的剧目和表演方面的精华，逐渐形成各班不同的艺术风格。嘉庆、道光年间汉剧艺人进京，参加徽班的演出，徽班又兼习其长，正是在四大徽班进京之后，才为融汇二黄、西皮、昆、秦诸腔的京剧的产生，奠定了基础。戏曲成为宫廷、民间喜尚的艺术，这从清人戏剧册中的《斩子》、《空城计》和春节年画《金山寺》等大量表现清代戏曲演出盛况的文物中尽可看到。

第二节 明清时代的舞蹈（7）

五、京剧中的舞蹈

京剧史家把四大徽班进京的乾隆五十五年（1790年）左右至光绪六年（1880年）定为京剧孕育到成型的时期；1880年至1917年为京剧成熟期。经过一个多世纪的淘涿、润化、融化，京剧声腔和表演体系形成。

同治、光绪年间出现了许多优秀的演员。清人沈容圃绘的《同光十三绝》就记录了这个时期13位有名的京剧演员的舞蹈形象。这些演员有的原是昆曲演员，后来兼演京剧，如徐小香（1831～1882年），对京剧小生的唱、念、做、打有较全面的发展，特别是对戏曲舞蹈的水袖、翎子功技巧，有独到之处，为戏曲小生的舞蹈艺术的成熟做出了一定贡献。他在饰演《凤仪亭》中的吕布时，以翎子轻拂貂婵粉面，拢而微嗅的舞姿，活现了吕布此时此刻的心情，传为艺坛佳话，历来被引为以舞蹈特技表现人物心理和性格的例证。

生行艺术的发展是京剧成熟的重要标志，《同光十三绝》中，以饰演文武老生名盛一时的谭鑫培（1847～1917年），更对戏曲舞蹈做出了卓越贡献。他善于揣摩人物，创造舞蹈绝活，表现人物彼时彼景的心情，不少被后人效法。如在《连营寨》中，他饰刘备，在“火烧连营”时，他舞袖扑火，交叉运用“吊毛”、“硬抱背”、“单腿蹉步”等跌打技巧，出色地表现了烟火弥漫中刘急迫无告的心情。所以谭派的八大绝活：刀、枪、鞭、锏、马、旗、鼓、箭，都是指他利用这些道具进行舞蹈的功夫。1905年北京丰泰照像馆的摄影师，就请谭鑫培扮演《定军山》中的黄忠，拍摄了中国电影史上的第一部无声电影片。影片主要表现黄忠的英勇豪迈，有“请缨”、“舞刀”、“交锋”等场面，意义深远。京剧武旦优美的“趟马”就与清末著名的武旦荣蝶仙的精心创造有关。据说荣氏平素极喜古代仕女画，画室内四大美人的画幅高悬，他日夕揣摩，终于把古代仕女的美姿糅进了旦角趟马舞蹈之中。

1917年左右至1937年抗日战争爆发是中国京剧鼎盛时期，名家辈出，异彩纷呈，出现了以余（叔岩）、言（菊朋）、高（庆奎）、马（连良）为代表的“四大须生”，以武生宗师杨小楼与江南名演员李春来为代表的南北武生泰斗。净行也出现了金少山、郝寿臣等在唱腔和表演上都有突出贡献的演员。而“四大名旦”的相继成名，更为戏剧艺术树立了空前宏伟的丰碑。

杨小楼（1878～1937年）扮演《霸王别姬》中的项羽，举手投足都表现了这位叱咤风云的英雄在处于末路时的复杂的内心活动，慷慨悲壮，慑人心魄。二是他博采众长，从武术中吸收民族舞蹈的气质和韵律。他精研八卦掌、六合枪和通臂拳法，并且巧妙地将其融化在他的圆场、台步、战器舞和表现孙悟空这类特殊角色的舞姿中。

四大名旦梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生的相继崛起，更成为京剧鼎盛时期的标志。

第二节 明清时代的舞蹈（8）

梅兰芳（1894～1961年），名澜，字畹华，出身京剧世家，是梅巧玲之孙。8岁学戏，11岁登台。善演青衣、花旦、刀马旦，他对戏曲舞蹈的丰富、完美，有着超越前尘的卓越贡献。他一生创演了许多载歌载舞的剧目。在这些剧目中，他从武术、古画和戏曲各行当演技中，提炼编创了许多极为精美的舞蹈，如《天女散花》的绸舞、《麻姑献寿》的袖舞、《黛玉葬花》的锄舞、《廉锦枫》的刺蚌舞和《霸王别姬》的剑舞，脍炙人口，传颂世界。在一些传统青衣剧目如《宇宙锋》、《洛神》、《贵妃醉酒》中，他出色地运用舞蹈表现人物，许多武功技巧，在其巧妙安排下成为描绘人物心境、塑造人物形象的点石成金的舞蹈语言。如《贵妃醉酒》里的醉态的表演，他运用了“卧鱼”这样的舞姿，表现杨玉环醉中嗅花的情态，把生活中不美的醉状，化为美的艺术，1930年，他访问美国，在西方世界引起轰动。他在《霸王别姬》和《红线盗盒》中的剑舞，被美国艺术评论家称为“形式和象征性紧密结合，灵巧熟练而优美的杰作”。他不只被称为歌唱家、舞蹈家，并且被推崇为“难得的武术家”。他的剑舞除运用了武术中剑术技巧外，又广泛地吸收了拳术及刀、锏等兵器的招数。他从形意拳、太极拳中吸收了一些内劲和步法，化入《夜深沉》的舞步中。经过几十年的琢磨，他这套剑舞已经是举世青睐的艺术珍品。他从1915年到解放后，创作改编了许多剧目，大都唱、念、做并重，加强了歌舞性，吸收发展了很多民族舞蹈，如绸舞、袖舞、旗舞、剑舞、云帚舞、翎子舞等，有的作为剧中的舞蹈穿插，有的则通过舞蹈来加强艺术表现力。对梅兰芳发展起到关键作用的齐如山曾著有《国剧身段谱》，论述了近代戏曲和古乐舞的渊源关系，并记载了袖谱、手谱、足谱、腿谱等200多种身段的规范。

尚小云（1899～1976年），其大胆革新精神为戏曲舞蹈的丰富发展，起到了开拓作用。他擅长的传统剧目《昭君出塞》、《思凡》、

《祭江》、《春香闹学》等，都体现了尚派艺术华美秀丽、端庄遒健的艺术风格。

程砚秋（1904～1958年），原名承麟，6岁学艺，师从荣蝶仙，曾拜梅兰芳为师。12岁正式搭班演出，曾以《祭塔》、《贺后骂殿》、《虹霓关》、《刺红蟒》等青衣、刀马旦戏，名噪一时。20年代，他编演了大量新戏，如《鸳鸯冢》、《青霜剑》、《梅妃》、《荒山泪》等，卓而成家，成为程派艺术的创始者。他在戏曲舞蹈上有许多创见，他的水袖工夫非常精妙，为成功地塑造那些娴静端庄、身世凄凉的古代妇女形象，表现其难言之情和难状之境，提供了许多优美的舞蹈语言。他每天看帖、临帖、练剑、打拳，把中国传统艺术的表现和气韵，化入水袖舞姿。他认为要练好水袖，“外要练剑，内要练心”，他把书法艺术中“龙飞凤舞”的笔韵，融会到水袖之中。他所总结的水袖舞十字诀“勾、挑、撑、冲、拨、扬、挥、甩、打、抖”成为戏曲舞蹈规律性的总结。

荀慧生（1900～1968年）把梆子的身段武功化入京剧表演，丰富了戏曲舞蹈的内容，创造了荀派艺术。荀氏武功扎实，与杨小楼合演《青石山》，荀饰九尾玄狐，与杨对刀，珠联璧合，快时如暴风骤雨，令观众叫绝。演《战宛城》的邹氏，体现其叩头乞命，抡发绺跪着走圆场的舞姿，恰如其分，既表现其授命之凄，又保持其华贵身份，被称为“膝上有眼”。荀慧生排演新戏甚多，如《飘零泪》、《侠骨香》、《双妻鉴》、《梨雨村》、《晴雯》、《红楼二尤》、《红娘》等。在数量上超过了梅、尚、程三氏。荀派《红娘》舞姿活泼生动，至今是荀派经常上演的保留节目。